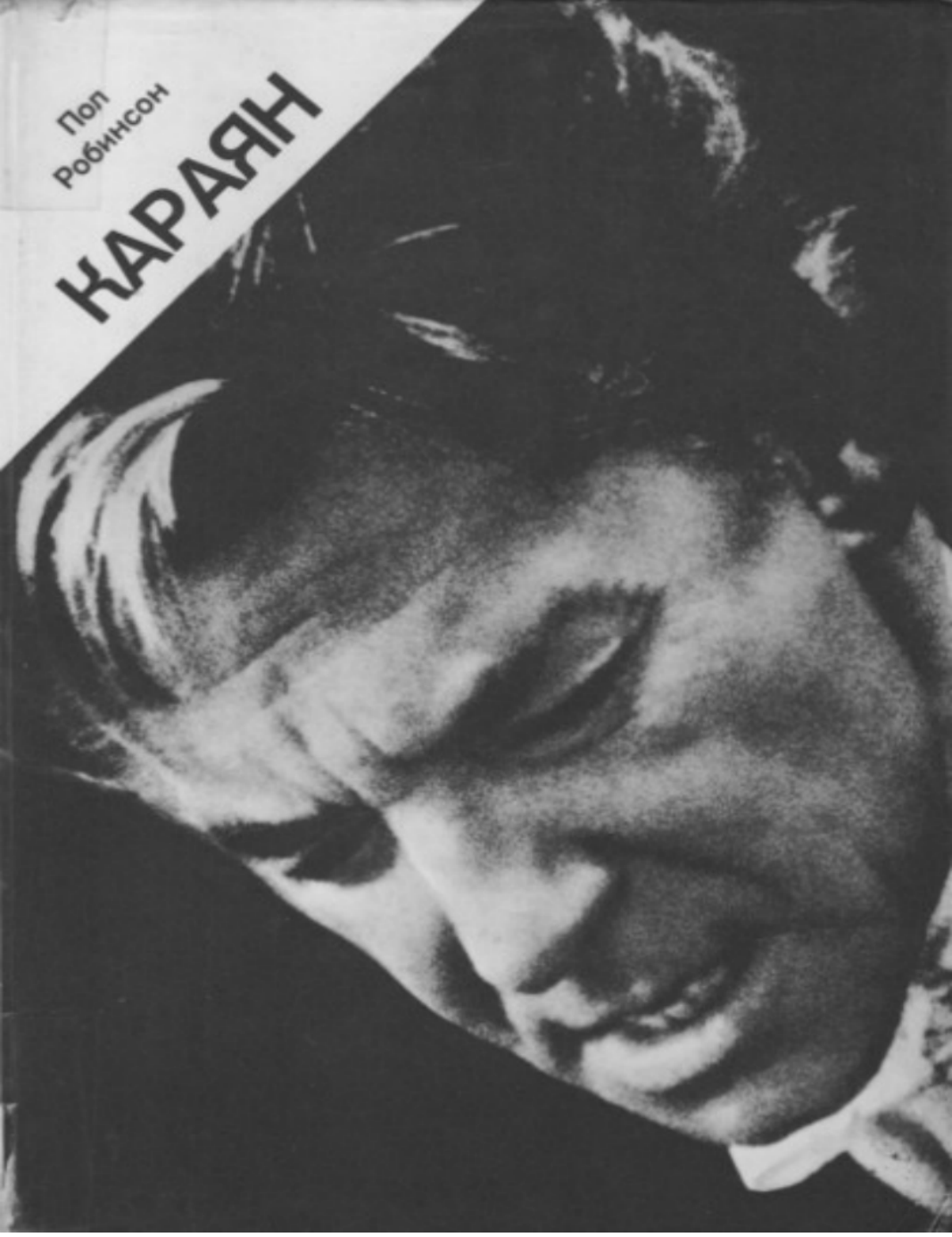
Пол Робинсон

КАРАЯН



Annotation

Герберт фон Караян — известный австрийский дирижер, один из крупнейших представителей мировой музыкальной культуры.

В монографическом исследовании автор рассказывает о творческой деятельности Караяна на фоне его биографии, повествует о наиболее важных событиях в его жизни, об организации международного конкурса Караяна, об истории Западноберлинского симфонического оркестра, постоянным руководителем которого на протяжении последних десятилетий является Герберт фон Караян.

Книгу открывает вступительная статья одного из ведущих советских музыковедов, доктора искусствоведения И. Ф. Бэлзы.

ПЕРЕВОД С АНГЛИЙСКОГО

Художник С.Е. Барабаш

Комментарий В.Н. Серебрякова

Редакция литературоведения, искусствознания и лингвистики

© Вступительная статья, перевод, комментарий «Прогресс», 1980

- Пол Робинсон
  - ○
  - ○ Мастер из Зальцбурга
  - ○ Предисловие
  - ○ 1. Начало пути — 1908-1945 гг.
  - ○ 2. После войны
    - ■
    - ■ Караян и оркестр «Филармония»
    - ■ Караян в Вене
  - ○ 3. Западноберлинский филармонический
  - ○ 4. Венская государственная опера
  - ○ 5. Фестивали в Зальцбурге
  - ○ 6. Караян в Америке
  - ○ 7. Империя Караяна
  - ○ 8. Караян и критики
  - ○ 9. Влияние Караяна
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5

- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49

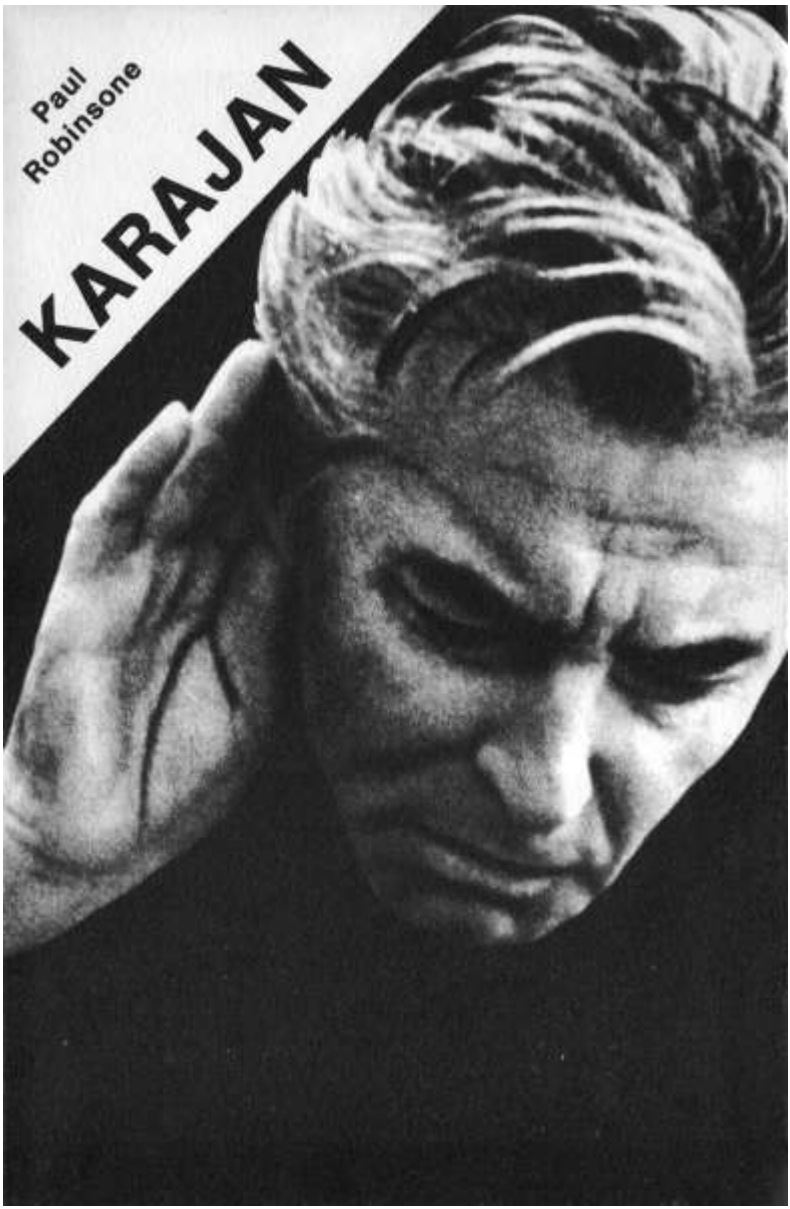
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93

- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137

- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181

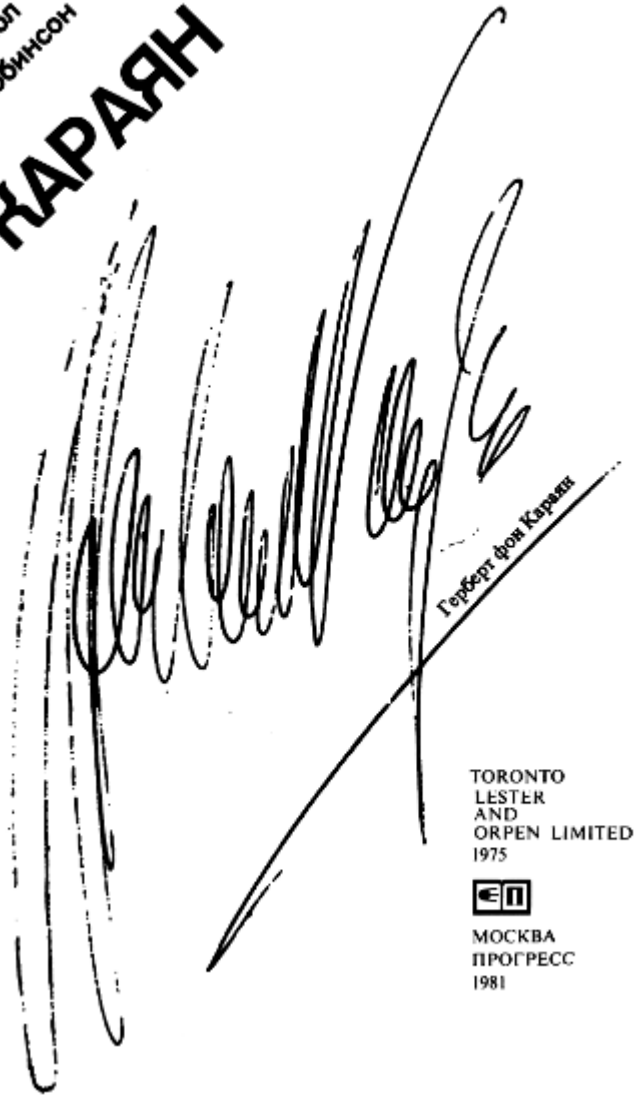
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199

Пол Робинсон
Караян



Пол Робинсон

КАРАЯН



TORONTO
LESTER
AND
ORPEN LIMITED
1975

МОСКВА
ПРОГРЕСС
1981

Мастер из Зальцбурга

Книга Пола Робинсона посвящена жизни и творчеству одного из самых прославленных дирижеров нашего столетия — Герберта фон Караяна. Во введении к книге автор пишет, что он «попытался проследить путь Караяна от ученичества к вершинам славы и выявить самые интересные черты этого художника и человека. Кроме того, — продолжает Робинсон, — я хотел рассказать читателям правду о Караяне, чтобы читатели составили о нем собственное мнение». Известно, однако, что чем крупнее художник, тем сложнее и, как утверждал знаменитый английский искусствовед Дж. Рескин, противоречивее его личность. И, вдумываясь в жизнеописания великих мастеров, «маэстро итальянской революции» мудрый Джузеппе Верди[1] пришел к выводу: «Отображать правду такой, какая она есть, может быть, и хорошо, но лучше создавать правду». Автор романа о Верди Франц Верфель, произведения которого Караян знал в годы своей юности, пояснял этот, казалось бы парадоксальный, тезис, подчеркивая, что «точнейший биографический материал, все факты и противоречия, толкования и анализы еще не составляют этой правды. Мы должны добыть ее из них, — да, создать ее сперва, более чистую, подлинную правду — правду мифа, сказание о человеке».

Литература о Караяне за рубежом стремительно растет — и наряду с заметками и статьями критиков, порою, увы, не доросших еще до понимания большого искусства, появляются работы, свидетельствующие о желании постичь и достойно оценить гениальное дарование этого удивительного музыканта, о котором уже в 1955 году вышел на французском языке очерк в серии «Великие исполнители», вскоре переведенный на другие языки. К числу заслуживающих внимания работ о Караяне можно отнести и публикуемую ныне книгу о нем.

Когда-нибудь, наверное, будет создана обширная монография о Караяне, в которой «более чистая, подлинная правда» окончательно вытеснит скороспелые суждения критиков. Надо полагать, что «Сказание о Караяне» будет открываться главой о Зальцбурге — большой лирической главой о городе Моцарта[2], о детских годах Герберта фон Караяна, прошедших там, особенно же о том времени, когда мудрым и заботливым наставником юного музыканта был поистине удивительный человек — Бернгард Паумгартнер (1887 — 1971), значение которого в творческой жизни Караяна пока недооценивается его биографами,

в том числе, к сожалению, и автором настоящей книги.

А между тем один из крупнейших австрийских композиторов и педагогов нашего века Йозеф Маркс во время дружеской беседы в послевоенной Вене, куда только что приехал Караян, сказал о нем: «Феноменальный слух, невероятная музыкальная память — все это от природы, артистизм — от Паумгартнера, который научил его понимать Моцарта».

Бернгард Паумгартнер не был коренным зальцбуржцем. Родился он и учился в Вене, где получил разностороннее образование как историк, пианист и дирижер, причем среди его учителей был Бруно Вальтер[3], один из лучших интерпретаторов оперных произведений Моцарта, много лет работавший вместе с Густавом Малером в Венской опере[4]. Интересы Паумгартнера далеко не ограничивались, однако, узкопрофессиональным кругом музыкальной деятельности. Окончив юридический факультет Венского университета, он получил ученую степень доктора. Он был превосходным знатоком отечественной и зарубежной литературы, изучал шедевры мировой архитектуры, живописи и графики и, судя по всему, с юных лет был увлечен проблемой связи творчества и личности художника. С течением времени этот аспект истории заставил его сосредоточиться на Моцарте.

С 1917 года Паумгартнер связал свою судьбу с Зальцбургом, начав там педагогическую деятельность в консерватории, которая была организована на базе существовавшего в городе музыкального училища Моцартеум. Воспитанником этой консерватории был Герберт фон Караян, на музыкальное дарование которого сразу же обратил внимание Паумгартнер, в том же 1917 году назначенный директором консерватории.

Автор книги очень кратко пишет о том, что интерес Паумгартнера к Караяну проявлялся не только в стенах консерватории и что беседы директора с учеником выходили далеко за пределы музыкального искусства. Между тем следует отметить, что центральной темой этих бесед был Моцарт, в котором Паумгартнер учил видеть вершину музыкального искусства и вместе с тем как бы огненный столп, озарявший пути развития «искусства дивного». Зная работы Паумгартнера, его высказывания и воспоминания о нем, можно с полной уверенностью утверждать, что именно он научил Караяна видеть в Моцарте не «салонного» композитора, не автора «галантной» музыки, а великого мастера-мыслителя, охватившего в своем творчестве поистине гигантский круг человеческих мыслей и чувств.

Паумгартнер указывал, что наряду со страницами

проникновенной лирики Моцарт создал драматические образы потрясающей силы — и в операх, и в симфониях, и в камерно-инструментальных сочинениях.

(Кстати, трудно понять, почему Пол Робинсон утверждает, что «знак sfz почти не употребляли Моцарт и Гайдн[5], но зато он часто встречается в первой части Героической симфонии Бетховена и в последующих музыкальных сочинениях». Этот знак (сокращение итальянского слова sforzando — «усиливая, напрягая») применен во многих десятках произведений Моцарта, и сильные динамические контрасты встречаются уже в его юношеских сочинениях.)

Исполняя произведения Моцарта, юный пианист не мог не чувствовать, как великий композитор «намечал свой дерзостный путь», как постепенно насыщалась его музыка драматизмом, уже предвещавшим откровения Бетховена[6]. И вместе с тем именно Моцарт был провозвестником романтизма. Поистине романтическим очарованием отличается, например, исполнявшийся Караяном моцартовский ре-минорный концерт, вторая часть которого называется «Романс», — случай, единственный в своем роде во всей дошопеновской музыкальной литературе. Непосредственная связь романтической музыки с творческими исканиями Моцарта, не прекращавшимися до конца его недолгой и горькой жизни, обычно мало или совсем не отражается в традиционных учебниках истории музыки, а между тем Эжен Делакруа, прослушав «Дон Жуана»[7], записал в своем дневнике 9 февраля 1847 года: «Какой шедевр романтизма! И это в 1785 (году)!»

Чем больше Караян вникал в музыку Моцарта, тем больше постигал и ее романтические порывы, и вместе с тем не передаваемое никакими словами благородство. Именно этот эпитет noble (благородный) — не раз применял по отношению к Моцарту выдающийся знаток его творчества Бернард Шоу, сделавший огромный вклад в моцартоведение. Говоря о благородстве моцартовской музыки, Шоу подчеркивал высокие этические идеалы зальцбургского гения, с наибольшей силой запечатлевшиеся в его предсмертном шедевре — «Волшебной флейте»[8], где образам зла, господствующего во владениях Царицы ночи, противопоставлены силы добра и света, возглавляемые мудрецом Зарастро, побеждающие мрак.

Ни одно художественное произведение не выразило с такой силой идеалов эпохи Просвещения, предшествовавшей революционным порывам на Западе, как «Волшебная флейта», которую Шоу назвал «предком не только Девятой симфонии Бетховена, но и аллегорических музыкальных драм Вагнера»[9],

добавив, что композитор «облек божественным ореолом Зарастро, положив его слова на музыку, которую не постыдился бы спеть и сам бог...».

Призыв, звучащий в финале Девятой симфонии Бетховена («Обнимитесь, миллионы»), призыв к миру и моральному совершенствованию человечества, свободно мог бы стать апофеозом «Волшебной флейты», идеи которой получили развитие на протяжении последующих столетий, —близкие нам идеи глубоких социальных преобразований, основанных на возвышенном стремлении к миру и братству людей.

Основой изучения истории художественной культуры должно быть не исследование средств выразительности, а постижение мира идей и образов, созданных мастерами, которые сделали вклад в духовную жизнь человечества. Невидимые нити тянутся от Моцарта к Шопену и Листу[10], ко Второй кантате С. И. Танеева с поистине «зарастровскими» призывами («Мне нужно сердце чище злата /И воля крепкая в труде;/ Мне нужен брат, любящий брата, /Нужна мне правда на суде»), к корсаковскому «Кащею», к великим произведениям Скрябина, мечтавшего, подобно Моцарту, преобразить человечество путем восприятия им музыкальных образов, наконец, к этическому пафосу произведений Н. Я. Мясковского, благодаря творчеству которого высокие традиции русских классиков, неизменно гордившихся своими глубокими связями с Моцартом, передались советским композиторам. Так, самыми различными путями Моцарт вошел и в эпоху романтизма, и в нашу современность.

Идя от Моцарта, Герберт фон Караян постиг всю «музыкальную вселенную» и определил свое место в ней. Не будет преувеличением сказать, что все этапы его творческой биографии связаны с именем великого зальцбуржца. Напомним главные из этих этапов. Во время своих первых публичных выступлений, еще обучаясь игре на фортепиано в Моцартеуме, Герберт, как уже говорилось, исполнял произведения Моцарта. Когда он начал свою дирижерскую карьеру, то первой оперой, исполненной под его управлением, была «Свадьба Фигаро»[11]. И в том же вюртембергском городе Ульме, где Караян работал в оперном театре, он с блеском выступил как пианист, сыграв сольную партию знаменитого ре-минорного концерта Моцарта. И тогда, когда Караян добился права не только дирижировать операми, но и руководить их сценическим воплощением в качестве режиссера, он выбрал прежде всего «Волшебную флейту» Моцарта. Так каждый новый шаг Караяна как художника связан был с музыкой Моцарта. Перечислить все произведения Моцарта, которые Караян исполнял как пианист, как симфонический и

оперный дирижер, здесь просто невозможно.

Своеобразие его интерпретации музыки Моцарта во многом обусловлено глубочайшим постижением её содержания, раскрытие которой требует длительной и упорной работы с оркестром. Именно этим во многом объясняется бескомпромиссность Караяна, отказывающегося выступать, если ему не дают требуемого количества репетиций. Один из таких случаев описывает автор книги, рассказывая о приглашении Караяна в Берлинскую филармонию, которое он принял только тогда, когда получил нужное ему репетиционное время. В 1938 году Караян впервые дирижировал оркестром Берлинской филармонии. Он начал этот первый концерт, разумеется, Моцартом, исполнив его Хаффнеровскую симфонию[12] (названную так по имени бывшего бургомистра Зальцбурга Сигизмунда Хаффнера, семья которого высоко ценила гений композитора).

В исполнении Караяна-пианиста и дирижера Моцарт звучит как наш современник, победоносно отвергающий гримасы «авангардизма». И упоминаемые автором книги ламентации иных критиков по поводу «невнимания» Караяна к современной музыке объясняются тем, что Караян не склонен считаться с модой. Репертуар его, как бы огромен он ни был, неизменно свидетельствует о строгости и принципиальности требований мастера, основы которых закладывались уже в ту пору, когда юноша-музыкант любовался течением реки Зальцах, на берегах которой рос и созревал в свое время гений Моцарта.

К тому времени, когда Караян поступил в консерваторию, в Зальцбурге уже установилась традиция моцартовских фестивалей, шла систематическая работа по восстановлению дома, в котором родился Моцарт, памятников архитектуры, связанных с биографией композитора, развивалось интенсивное изучение его жизни и творчества, позволившее впоследствии создать международный центр моцартоведения, также названный Моцартеумом. С юных лет Герберт фон Караян не только играл клавирные произведения Моцарта, но и принимал участие в исполнении его камерно-инструментальных ансамблей. И, работая над произведениями мастеров последующих поколений, Караян постигал, какую роль сыграло в развитии мировой музыкальной культуры творчество Моцарта.

Выступления молодого воспитанника Моцартеума свидетельствовали о том, что он рано сформировался как выдающийся пианист, никогда не успокаивавшийся достигнутым и постоянно расширявший свой репертуар. Тем не менее Караян принял решение стать дирижером. Направившись в Вену, он

начал специализироваться в этой области. Что касается первых шагов его в этом направлении, то, разумеется, только в исключительных случаях (если, например, в распоряжении юного музыканта имеется свой домашний оркестр, как это было у Ф. Мендельсона[13]) будущий дирижер сразу соприкасается прямо с оркестром. Так как в книге Робинсона процесс профессиональной подготовки Караяна-дирижера описан несколько туманно, то мы позволим себе остановиться на этом вопросе.

Подготовка началась с курсов чтения партитур — вначале написанных для небольшого состава оркестра, затем более сложных. Курс этот включал прежде всего монографическое изучение каждого оркестрового инструмента, то есть его диапазона, регистров, тембральных особенностей, технических приемов игры и, наконец, роли в оркестре. В той или иной степени Караян все это изучил еще в Зальцбурге. Но в Венской Академии музыки перед ним возникли новые задачи, решению которых он посвятил долгие годы своей творческой жизни. Речь уже шла не о прочтении партитуры, а о руководстве исполнением оркестрового или вокально-симфонического произведения. Овладение техническими навыками искусства дирижирования осуществляется не совсем так, как описал это автор книги. Дело не только в «отбивании такта» и «выпевании партий», а и в том, что студент приобретает дирижерские навыки, реально слыша лишь фортепиано, но представляя себе полностью оркестровую или вокально-оркестровую звучность в том виде, в каком она представлена в партитуре, определяя соответствующими жестами темп, динамические градации, вступления отдельных инструментов, а если речь идет о вокально-симфонических произведениях, то и солистов, и хора. Тем самым, помимо техники дирижирования, у молодого музыканта вырабатывается столь необходимый дирижеру, так же как и композитору, внутренний слух — умение отчетливо представлять себе звучность во всем ее тембральном богатстве.

Таким образом, Караян приобретал дирижерские навыки в Венской Академии в соответствии с установившимися и поныне сохраняющимися традициями — да и в самом деле было бы странно, если бы десятки артистов оркестра сидели за пультом и слушали, как педагог показывает студенту элементарные приемы дирижирования, чтобы тот мог практиковаться с терпеливо ожидающим ансамблем. Азбука дирижирования всегда (а не только «в случае Караяна») осваивается под звуки фортепиано — так было и на уроках Александра Вундерера, который занимался подготовительной работой со студентами. «Класса» дирижирования, как ошибочно утверждает автор книги, у

Вундерера не было. Опытный музыкант, гобоист по профессии, он в Вене и впоследствии в Зальцбурге вел класс гобоя, а также руководил ансамблями духовых инструментов.

Обучался Караян дирижерскому искусству в классе профессора Венской Академии знаменитого австрийского дирижера Франца Шалька (1863 —1931), о котором Робинсон, к сожалению, даже не упоминает. В то время, когда молодой зальцбуржец учился — правда, недолго — у него, Шальк был одной из центральных фигур венской музыкальной жизни. В столицу Австрии Шальк, уроженец Вены, вернулся в 1900 году, овеянный славой, которую принесли годы работы в Праге, выступления в лондонском Ковент-Гардене[14], в нью-йоркской Метрополитен-опера[15], в Берлинском оперном театре. Разносторонне образованный музыкант, Шальк, так же как и его старший брат-пианист Йозеф, считал себя учеником прежде всего Брукнера[16], четырехручные переложения симфоний которого делал Иозеф, друг безвременно угасшего «второго князя песен», как называли в Вене Гуго Вольфа, вслед за Шубертом[17] подарившего австрийской музыке шедевры вокальной лирики.

Ни Брукнера, ни Вольфа, ни Йозефа Шалька уже не было в живых, когда Караян приехал в Вену, но общение с мастерами, хранившими и продолжавшими традиции великих композиторов, благодаря которым Вена заслужила название «музыкальной столицы мира», очень обогатило молодого музыканта. Недолгие годы, проведенные им в Вене, принесли ему много новых впечатлений, вплоть до знакомства с творчеством Брукнера, Малера[18] и Рихарда Штрауса[19], значительно умноживших средства выразительности симфонического оркестра, в особенности тембральную красочность.

В Венской Академии Караян быстро постигал тайны тембрального богатства оркестровой звучности, гармонические откровения Листа, Вагнера и трех названных нами крупнейших венских симфонистов, развивавших неоромантические традиции. Он не только совершенствовал дирижерское мастерство, но и стремился определить свое отношение к потоку музыки, звучавшей в Вене. Не будем забывать, что в годы юности Караяна в музыке, изобразительном искусстве и в литературе развивались самые различные направления, рожденные глубоким идейным кризисом, захватившим Европу после первой мировой войны. Эмоциональная сгущенность экспрессионизма, с одной стороны, привела к мистическим концепциям Густава Мейринка (наиболее отчетливо проявившимся в его романе «Голем» и в новеллах Казимира Эдшмидта), с другой же — к социальной драме Георга Кайзера. В музыке экспрессионистская напряженность,

обусловленная чувством обреченности, ярче всего проявилась в музыкальной драме «Воццек»[20] и других произведениях Альбана Берга[21], в творчестве его учителя Арнольда Шёнберга[22]. Подобно Хиндемиту[23], Караян отнесся скептически к музыке этих композиторов «нововенской школы». Он ощущал растерянность в кругах творческой интеллигенции Запада, но не понял великих социальных свершений Октября, возвестивших начало новой эпохи в истории человечества, эпохи, которую радостно встретили не только миллионы трудящихся всего мира, но и такие блистательные мастера культуры, как Анатоль Франс, Ромен Роллан, Эрнест Хемингуэй и многие другие.

Герберт фон Караян оказался в числе тех, кто отстаивал право на пресловутую «аполитичность» художника, не понимая, видимо, что ни один мастер не может жить и творить вне своей эпохи. Заблуждение Караяна, считавшего, что творчество мастера не зависит от окружающей его социальной действительности, привело его в молодости в ряды нацистской партии, хотя человеконенавистнические идеи фашизма всегда были чужды ему. «Формальное» отношение художника к политике бросило реальную тень на его имя на десятилетие вперед.

Биографы Караяна нередко недооценивают годы, проведенные им в Ульме, небольшом городке, прочно вошедшем, однако, в историю Европы начала минувшего века, ибо именно в Ульме двадцатитысячный австрийский гарнизон капитулировал в 1805 году перед окружившими город наполеоновскими войсками, которым дано было вскоре после этого увидеть блеск «солнца Аустерлица». Правда, Караяна больше, чем исторические экскурсы, увлекал знаменитый ульмский готический собор, напоминавший ему собор святого Стефана в Вене, куда ему суждено было вернуться лишь через двадцать лет.

Деятельность девятнадцатилетнего Герберта в Ульме началась в 1927 году, и автор книги пишет о его семилетнем пребывании там как о вынужденном прозябании в глухой провинции. Это не совсем так. Официально занимая пост оперного дирижера, Караян выступал и в симфонических концертах, непрерывно расширяя свой репертуар и изучив за эти годы огромное количество музыкальной литературы. Состав оркестра, оказавшегося в его распоряжении, был, конечно, порою очень мал. Но в эти ульмские годы блестяще проявились не только выдающееся музыкальное дарование молодого дирижера, но и незаурядный интеллект, позволивший ему создать настолько стройную и продуманную систему управления оркестром, что уже в 1930 году руководители музыкальной жизни города Моцарта, среди которых почетное место занимал Паумгартнер, пригласили

его руководить летними курсами дирижерского искусства.

Пол Робинсон с достаточной полнотой пишет о вехах дирижерской карьеры Караяна. Постараемся по мере сил обобщить черты его творческого облика, столь противоречивого, судя по цитируемым в книге высказываниям критиков, одни из которых называли его педантом и буквалистом, а другие упрекали в экстатичности и произвольных отклонениях от авторского текста.

Робинсон сравнительно редко обращается к музыковедческой специфике, мимо которой ему, впрочем, трудно пройти, цитируя весьма противоречивые высказывания критиков. Расхождения эти в суждениях прессы о Караяне порою объясняются, видимо, тем, что его напряженные творческие искания, по существу, никогда не прекращались. Юноша, приехавший в Ульм и никогда не терявший связи с Зальцбургом, приобрел не только отточенную технику дирижирования, но и умение глубоко проникать в замысел произведения, постигать его различные аспекты, не превращая ни один из них в обязательную норму. Сопоставляя, например, исполнение симфоний Бетховена различными мастерами, Караян ощущал, как некоторые из них выдвигают на первый план романтическую взволнованность, а другие — величавую монументальность.

Оперный и симфонический репертуар Караяна практически необозрим. Дирижерское искусство его опирается не только на высочайшее техническое мастерство, но и на чувство стиля, которое в конечном счете и обусловливает его яркую творческую индивидуальность, выработавшуюся в результате долгих лет напряженного труда и размышлений. Артисты оркестра, игравшие с Караяном, если и не отрицают склонности его к позе и манерности, в чем не раз упрекала его пресса, то всегда подчеркивают, что за дирижерским пультом Караян прост и естествен.

Здесь надо сказать несколько слов о взаимоотношениях дирижера с оркестром, зачастую неправильно понимаемых. В некоторых восторженных рецензиях о Караяне (да и не только о нем) можно прочитать, например, что под его управлением оркестр превращается как бы в единый инструмент, повинующийся воле дирижера. Это дилетантское суждение. Оркестр никогда не превращается в «единый инструмент», а неизменно остается творческим коллективом, руководимым дирижером, причем в основном работа над исполняемым произведением происходит на репетициях, где определяется трактовка данного произведения вплоть до мельчайших деталей и каждый артист оркестра вправе высказать свое отношение к

интерпретации подготовляемых к открытому исполнению опер. симфонических или вокально-симфонических произведений.

Что касается поведения дирижера за пультом, то оно, по мнению многих мастеров, далеко не ограничивается жестами, обращенными собственно к оркестру, ибо пластика движений дирижера неизменно привлекает внимание и слушателей, что в той или иной мере способствует восприятию музыки; но нередко стремление дирижера к экспрессивности служит поводом для упреков в позировании. Заметим попутно, что Байрейтский театр строился по замыслу Вагнера, который считал, что во время исполнения его музыкально-сценических произведений ни дирижер, ни артисты оркестра не должны быть видны слушателям, чтобы не отвлекать их внимания от восприятия музыки и сценического действия. Именно этим, а не только акустическими расчетами, как пишет автор, объясняется расположение оркестровой ямы в Байрейтском театре, где не раз выступал и Караян.

Что касается его дирижерской техники, то в дополнение к тому, что пишет автор, следует заметить, что каждый дирижер пользуется приемами, составляющими его индивидуальную систему. Конечно, каждому оркестранту удобнее и легче, если дирижер дает ему знак вступления, но сложность некоторых партитур не всегда позволяет делать это беспрерывно, и предпосылкой художественного исполнения каждого произведения должно быть, как справедливо подчеркивал Караян, изучение партитуры не только дирижером, но и каждым артистом оркестра. Впрочем, задолго до Караяна об этом говорил такой блистательный мастер русской дирижерской школы, как В. И. Сафонов, а В. А. Дранишников считал, что артисты оперного оркестра должны знать свои партии так же, как певцы-солисты.

Сам Караян следует принципу Г. Берлиоза[24], говорившего, что не голова дирижера должна быть в партитуре, а партитура — в голове дирижера. Исполнение его отличается всегда продуманностью и своеобразием, нередко вызывающим дебаты, частично отраженные в книге. Едва ли можно назвать другого дирижера, выступления которого вызывали бы такие ожесточенные споры, несмотря на то что имя Герберта фон Караяна давно уже стало легендарным.

Видимо, эти споры не очень трогали его, ибо он продолжал свои творческие поиски, критически прослушивая сделанные им записи и нередко сам отказываясь от своих прежних трактовок. Некоторые замечания по поводу его исполнения можно понять. Основным из достоинств искусства Караяна является восходящая к Моцарту чистота и отчетливость голосоведения. Он никогда не

позволяет отодвигать на второй план оркестровые голоса, участвующие в симфоническом развитии, но, казалось бы, не имеющие первостепенного значения. Иными словами, верхний мелодический и нижний басовый голоса не должны «заслонять» средних голосов и превращать их в простое сопровождение. Каждая мелодическая линия приобретает у Караяна то значение, которое определено в партитуре. В этом отношении характерен эпизод, рассказанный в книге, о гневе Стравинского, оставшегося недовольным отсутствием «первозданности» в караяновской трактовке его «Весны священной»[25]. По рассказам артистов оркестра, Караян заметил по этому поводу, что весной голосоведение должно быть таким же образцовым, как и в другие времена года. Знал ли он, что, по существу, повторяет знаменитый тезис корсаковской школы, что хорошая музыка — это прежде всего хорошее голосоведение?..

Интерес к русской музыке проявился у Караяна еще в юности, о чем упоминает автор книги, приводя программу зальцбургского концерта в январе 1929 года, когда под управлением юного дирижера прозвучала Пятая симфония Чайковского. Неизменное внимание проявлял Караян к симфоническому творчеству Н. А. Римского-Корсакова, в редакции которого, под его управлением и в его постановке шел в Зальцбурге (на русском языке) «Борис Годунов»[26]. И разве режиссерские замыслы Караяна, его «световые симфонии» не делают близкими ему не только синтетические концепции Вагнера, но и дерзновенные сочетания звука с цветом, указанные в партитуре «Прометея» А. Н. Скрябина?

Не раз приезжал Караян в нашу страну — и в качестве дирижера оркестров Венской и Западноберлинской филармоний, и вместе с миланской Ла Скала[27], осуществив в Москве незабываемую интерпретацию «Богемы». В Ленинграде (по приезде туда он прежде всего спросил, как попасть в Эрмитаж) Караян руководил дирижерским семинаром. Регулярно встречается он с советскими музыкантами на конкурсах дирижеров и оркестров. Эти конкурсы, носящие имя Герберта фон Караяна, начиная с 1962 года проходят ежегодно в Западном Берлине, причем сам Караян не участвует в заседаниях жюри. Уже первые конкурсы принесли победы молодым советским дирижерам Д. Китаенко и М. Янсонсу, получившим вторые премии. На оркестровых конкурсах лауреатами стали оркестры Московской Государственной консерватории симфонический (репетиционную подготовку которого проводили Ф. Мансуров и А. Лазарев) и камерный, с давних пор руководимый профессором М. Н. Тэрианом, а среди молодежных — оркестр Училища при

Московской консерватории.

Регламент оркестровых конкурсов предусматривает две репетиции — одну по приезде оркестра, то есть перед конкурсным выступлением, другую — перед концертами лауреатов. Видимо, Караян особенно интересуется воспитанием нашей музыкальной молодежи, ибо тогда, когда оркестру Училища при Московской консерватории под управлением его руководителя Л. В. Николаева была присуждена первая премия (вторую получил молодежный оркестр США, третью — Японии), на репетицию перед концертом лауреатов пришел Караян и, прослушав ее от начала до конца, поднялся на эстраду, ответил на приветствия оркестра и сказал, в частности: «Я прослушал вашу репетицию полностью и могу с чистой совестью засвидетельствовать, что первая премия присуждена вам по справедливости».

В этих словах запечатлелось признание не только художественной зрелости нашей молодежи, но и мастерства представителя русской дирижерской школы Л. В. Николаева, воспитывающего в высоких традициях отечественной музыки одно за другим поколения артистов оркестра.

Герберту фон Караяну свойственно глубокое проникновение в те идейные концепции произведений, которые обусловливают весь арсенал средств выразительности, находящийся в распоряжении современного композитора и накапливавшийся веками. В нашей стране этот удивительный мастер завоевал славу и признание. Вместе с тем все мы, знакомые с его искусством, понимаем сложность его творческого и человеческого облика, постижению которого, несомненно, будет способствовать публикуемая книга.

Доктор искусствоведения Игорь Бэлза

Предисловие

Музыканты — Западноберлинского филармонического оркестра перестали настраивать инструменты, и в публике воцарилась мертвая тишина; оркестранты, казалось, тоже чего-то напряженно ждали. Но как только появился дирижер и медленно направился к пульту, все оркестранты, как один, молча поднялись, выражая свое глубочайшее уважение к этому человеку, а публика разразилась оглушительными, нескончаемыми аплодисментами. Дирижер еще не продемонстрировал собравшимся свои музыкальные таланты, но уже взволновал публику так, как это удается только великим артистам, само появление которых вызывает мгновенный отклик у зала.

Не дожидаясь, пока стихнут аплодисменты, завораживающе властным и вместе с тем плавным движением он поднял палочку, и полились звуки Героической симфонии[28]. В продолжение всего этого долгого произведения дирижер стоял совершенно неподвижно, двигались только его руки. Он дирижировал будто в состоянии экстаза: глаза закрыты, красивое, с крупными чертами лицо искажено нервным напряжением. Почти незаметным движением руки он заставлял оркестр дать такое «фортиссимо», от которого бросает в дрожь, и тут же, не прикладывая пальца к губам, не пригибаясь, повелевал музыкантам перейти чуть ли не на шепот. Этот человек так редко пользовался привычными жестами, что казалось, будто он управляет особым, никому не видимым оркестром. Однако не приходилось сомневаться в том, что эта удивительная интерпретация Героической симфонии целиком принадлежала ему. Исполнение было доведено до совершенства, отличалось такой сосредоточенностью и собранностью, которые не часто встретишь у музыкантов-профессионалов. Необъяснимым, таинственным образом этот человек завораживал и слушателей, и оркестрантов, максимально выявляя их музыкальные способности. В те пятьдесят минут, пока звучала симфония, для дирижера и исполнителей не существовало в мире ничего, кроме всеподчиняющего бетховенского творения.

Дирижером был Герберт фон Караян — живая легенда. Он превратил оркестр Западноберлинской филармонии в лучший музыкальный коллектив мира. Он — режиссер и художник по свету почти всех своих оперных спектаклей в Зальцбурге, Метрополитен-опера и других театрах. Он одним из первых начал

поиски новых выразительных средств в фильмах-операх и телеконцертах. Он также основал «Фонд Караяна», который периодически проводит конкурсы молодых дирижеров и финансирует исследования в области музыки.

Как человек Караян отличается редким обаянием и притягательностью. Всем известна его невероятная энергия, позволяющая ему переноситься с горнолыжной трассы в оперный театр, из спортивного автомобиля в концертный зал и с гоночной яхты в студию звукозаписи. Он женат на француженке, бывшей манекенщице, и нередко появляется среди завсегдатаев Сан-Морица и Сан-Тропе.

Караян — музыкант и человек — одна из наиболее ярких и притягательных фигур сегодняшней Европы. Но во многом он остается загадкой. Как увязывается его репутация блестящей светской персоны с его известной нелюбовью к любым многолюдным сборищам, с его строгим распорядком дня, включающим два часа ежедневных занятий йогой? Можем ли мы согласиться с утверждением Пола Генри Ланга из «Мьюзикл Куотерли», будто Караян «брался за слишком многое и поэтому растерял себя»? Покажутся ли нам справедливыми слова Мартина Букспена из «Стерео Ревью», который называет дирижирование Караяна «самовлюбленным» и «чрезмерно рафинированным»? Правомочны ли подобные суждения, если мы знаем, что Караян решительно отказывается почти от всех зарубежных приглашений, предпочитая дирижировать в любимых залах Западного Берлина и Зальцбурга? И как тогда быть с тем поистине дионисийским восторгом, какой он способен вызвать и у исполнителей, и у публики?

В этой книге я попытался проследить путь Караяна от ученичества к вершинам славы и выявить самые интересные черты этого художника и человека. Кроме того, я хотел рассказать читателям правду о Караяне, чтобы читатели составили о нем собственное мнение. Читатели могут и не согласиться с моей оценкой деятельности Караяна, но я надеюсь, что в любом случае эта книга поможет им определить свое отношение к нему.

1. Начало пути — 1908-1945 гг.

Биография Караяна начинается в чрезвычайно достойном месте — в городеМоцарта, там, где теперь наряду с Западным Берлином Караян выступает чаще всего. Герберт фон Караян родился в Зальцбурге 5 апреля 1908 года.

Хотя по рождению Караян — австриец, его родители были греками, и его фамилия в оригинале звучала Караянис, или «черный Янис». За четыре поколения до рождения Герберта семья эмигрировала из Греции сначала в Германию, в город Хемниц, а оттуда — в Австрию. Аристократическую приставку «фон» семья получила в результате двукратного произведения в дворяне: первый раз в Германии династией Гогенцоллернов за успехи в развитии текстильной промышленности, а второй раз в Австрии, когда Габсбурги отметили вклад семьи Караянов в здравоохранение.

В 1908 году Зальцбург никак нельзя было назвать крупнейшим музыкальным центром и туристской меккой, каковым он является сегодня. До 1920 года даже Зальцбургского фестиваля[29] не было в помине. Во многих отношениях Зальцбург 1908 года оставался таким же, каким его покинул Моцарт, — тихим, уютным городком на берегах реки Зальцах, посреди которого на холме высился замок Гогенцоллернов.

Однако его значение было обусловлено тем местом, которое он занимал в истории музыки. В Зальцбурге, как и во многих австрийских и немецких городах, был свой драматический театр и опера. Кроме того, в Зальцбурге родился Моцарт, и музыкальная школа города была названа его именем — Моцартеум.

И хотя Зальцбург 1908 года не был международным музыкальным центром, в нем наблюдалась некоторая культурная жизнь, и семья Караянов принимала в ней участие. Отец Караяна, служивший доктором в зальцбургской больнице, находил время и для музыки: он был вторым кларнетистом в оркестре Моцартеума. Караян и его старший брат Вольфганг с ранних лет оказались в мире музыки, оба выказывали редкие способности к ней. Сейчас Вольфганг фон Караян широко известен в Европе как мастер по изготовлению органов и руководитель ансамбля органистов.

Герберту еще не исполнилось и десяти лет, как он стал выступать в концертах с фортепианными произведениями Моцарта, и так часто, что все уверенно прочили ему карьеру

пианиста. Все свои юные годы Караян учился игре на фортепиано в Моцартеуме. Покойный Бернгард Паумгартнер, директор Моцартеума, первым обнаружил необычайное дарование Караяна и проявил о мальчике отеческую заботу. Он давал ему свой старенький мотоцикл, на котором Герберт гонял по окрестностям Зальцбурга, он же познакомил ученика с живописью и скульптурой, представленной в крупнейших музеях Италии.

Окончив школу, Караян переехал из Зальцбурга в Вену, где поступил в университет и одновременно начал заниматься в Музыкальной Академии. Первые уроки дирижерского мастерства ему преподал Александр Вундерер, директор нескольких музыкальных организаций и очень популярная в Вене фигура, но, по словам Караяна, как педагог он оставлял желать лучшего.

Главное стремление молодого дирижера — конечно, управлять оркестром. К сожалению, в случае Караяна, как и во многих других, студентам оркестр не давали; им приходилось просто отбивать такт, когда кто-нибудь из коллег играл на фортепиано. Единственным ценным навыком, который давал этот класс, было подробное изучение партитур спектаклей, ставившихся в Венской государственной опере. Студенты штудировали клавиры, выпевая все партии, а затем шли в театр и там, с четвертого яруса, где им отводили места, смотрели и слушали изученную оперу «во плоти».

Караян считает, что в смысле дирижирования этот класс ему мало что дал — опыт пришел позже, из непосредственной практики. Зато он стал хорошо ориентироваться в оперном репертуаре. Да и какая среда может быть лучше для формирования молодого музыканта, чем Венская опера в свой «золотой период»? Помимо всех опер Рихарда Штрауса и Пуччини[30], Караян с 1924 по 1929 год мог услышать такие современные произведения, как «Кардильяк»[31] Хиндемита, «Джонни наигрывает»[32] Крженека[33] и «Царь Эдип»[34] Стравинского[35], а также слушать лучших дирижеров эпохи — Фуртвенглера[36], Клеменса Крауса[37], Рихарда Штрауса, позднее Тосканини[38] и Бруно Вальтера.

В студенческие годы Караян серьезно изучал текущий репертуар и посещал все концерты и музыкальные спектакли. Впервые в роли дирижера он выступил, когда ему было двадцать лет. В декабре 1928 года на концерте, где ученики Вундерера выступали вместе с Академическим оркестром, Караян дирижировал увертюрой к опере Россини[39] «Вильгельм Телль»[40]. Это короткое выступление, конечно же, не утолило его желания дирижировать. А так как после концерта в Вене приглашений на выступления не последовало, Караян решил сам

пробивать себе дорогу.

В родном Зальцбурге Караяна хорошо знали как пианиста, и поэтому ему не составило труда пригласить оркестр и распродать билеты на свой концерт. 23 января 1929 года он впервые появился перед широкой публикой, дирижируя профессиональным оркестром. Программа, которая должна была максимально продемонстрировать его талант, включала в себя симфоническую поэму Штрауса «Дон Жуан» и Пятую симфонию Чайковского. Концерт прошел с большим успехом и принес желаемый результат: первое приглашение на должность дирижера.

На концерте среди слушателей находился администратор Государственного театра города Ульма. Когда он предложил Караяну место дирижера, причем дирижера главным образом оперного, Караян честно ответил, что ему не приходилось еще дирижировать оперой и что ему нужно будет поучиться. Администратор совершенно растерялся. «Ладно, — выдавил он, — приезжайте и учитесь». За королевскую сумму — двадцать долларов в месяц — Караян должен был обеспечить оперными спектаклями население маленького немецкого городка Ульм и, что очень важно, совершенствоваться в дирижерском искусстве. Не прошло и двух месяцев со времени зальцбургского концерта, как Караян уже дирижировал в Ульме оперой Моцарта «Свадьба Фигаро».

Ульм, конечно, не шел ни в какое сравнение ни с Веной, ни с Берлином, ни даже с Кёльном или Дрезденом. В распоряжение Караяна был предоставлен оркестр, который при исполнении оперетт состоял из семнадцати человек, а на оперных спектаклях — из двадцати шести. Сцена своими размерами не превышала большую комнату, а скромные финансовые ресурсы театра требовали от дирижера выполнения самых различных обязанностей, иногда даже поднимать и опускать занавес. Свои репетиции оркестр проводил в местном ресторане, а инструменты доставляли в театр на тележке.

Несмотря на столь удручающие условия, в Ульме Караян получил возможность изучить все винтики оперной постановки, и впоследствии он неоднократно повторял, что подобный опыт необходим молодому дирижеру. Караян также благодарит судьбу за то, что она позволила ему набираться опыта вдали от сцен с мировой славой: последние слишком часто и жестоко обнаруживают незрелость молодых талантов и наносят непоправимый ущерб их дальнейшему творчеству.

Крошечные размеры ульмского театра не помешали, однако, Караяну осуществить такие замечательные постановки, как

«Мейстерзингеры»[41] Вагнера и «Саломея»[42] Штрауса. Каждый год Караян дирижировал в Ульме шестью новыми операми, а шесть других он подготавливал к постановке в следующем сезоне. Он также дирижировал опереттой и симфоническими концертами.

Летом, когда театр закрывался, Караян ездил в Зальцбург и смотрел там все фестивальные представления; позднее он стал там репетитором. В Зальцбурге же Караян попал под влияние великого театрального режиссера Макса Рейнхардта[43]. Когда позднее Караян сам начал ставить те оперы, которыми он дирижировал в начале пятидесятых годов, критика неизменно вспоминала имя Рейнхардта в связи с этими постановками.

В период работы в Ульме Караян встретился с человеком, оказавшим самое, может быть, сильное воздействие на его музыкальное творчество, — с Артуро Тосканини. Караян впервые познакомился с дирижерским искусством Тосканини на представлениях «Лючии де Ламмермур» и «Фальстафа»[44], когда в Вене гастролировал театр Ла Скала. Это событие явилось поворотным пунктом его творческого пути.

Ни одна из этих опер не ставилась в Вене уже очень давно, а «Лючию» Караян знал только в переложении для фортепиано. Он считал эту музыку банальной, но гений Тосканини полностью ее преобразил. Она неожиданно оказалась полной прекраснейших мелодий. Этот опыт показал Караяну, как мелодия, которая кажется совсем заурядной на бумаге, вдруг приобретает божественное звучание благодаря незначительному изменению некоторых деталей. Теперь Караян сам научился удивительно тонко расставлять мелодические акценты, но в то время превращение, совершенное Тосканини, казалось чудом. После этого Караян старался попасть на каждое выступление итальянского дирижера, в том числе на его концерты с Нью-Йоркским филармоническим оркестром, прибывшим на свои первые европейские гастроли вместе с Тосканини в 1930 году, а также на его репетиции и концерты в Зальцбурге. В 1931 году он даже проехал на велосипеде 250 миль(!) от Зальцбурга до Байрейта, чтобы послушать, как Тосканини дирижирует «Тангейзером»[45].

После Зальцбурга, где высокий профессионализм оркестра постоянно напоминал Караяну обо всех недостатках его театра в Ульме, Караян стал дирижировать, по его собственному признанию, двумя оркестрами: одним настоящим и другим воображаемым.

Но год проходил за годом, а он оставался в Ульме. В период, когда атмосфера в Германии становилась все более мрачной,

когда стране угрожали невероятная безработица и гитлеровский третий рейх, Караяну выбирать не приходилось. Как бы ни тяготил его Ульм, устроиться в другом городе было практически невозможно.

Но в конце концов ему пришлось искать себе новое место. После пяти лет работы в Ульме его неожиданно уволили. Только позднее Караян узнал, что администратор сделал это ради его же добра: он боялся, что Караян застрянет в Ульме навсегда.

Сейчас ясно, что такой способ продвижения его карьеры, каким бы жестоким он ни казался, все-таки дал желаемые результаты. Но тогда это выглядело иначе. В 25 лет Караян вдруг оказался на улице, без видов на работу и провел не одну бессонную и голодную ночь, прежде чем смог устроиться.

Караян увез с собой из Ульма много нежных воспоминаний о своих концертах и спектаклях в число которых входили «Мейстерзингеры» и «Лоэнгрин»[46] Вагнера, «Фиделио»[47] и Третья симфония Бетховена, Концерт для фортепиано с оркестром ре-минор Моцарта, где он был не только дирижером, но и солистом, а также специальный вечер, посвященный Рихарду Штраусу, в котором оркестр в увеличенном составе из 90 музыкантов исполнил «Дон Жуана» и «Жизнь героя»[48]. Но тогда воспоминания не много могли дать ему в практическом смысле. Последний год своей жизни в Ульме он провел, разъезжая по Германии в поисках работы, но не добился ни одного прослушивания.

Он был уже на грани отчаяния, когда его пригласили на пробу в Ахенский театр. Эта затея чуть было не провалилась из-за того, что оркестрантам Караян показался слишком молодым.

Ахен, конечно, был шагом вперед по сравнению с Ульмом. В Ахенском театре оркестр состоял из 70 музыкантов, а хор — из 300 певцов. Караян не прослужил там и года, как его назначили капельмейстером, или музыкальным руководителем. В 27 лет Караян стал самым молодым капельмейстером Германии.

Это был его первый значительный пост. Теперь в распоряжении Караяна находился хороший оркестр, он мог приглашать самых лучших певцов и музыкантов. В Ахене Караян впервые дирижировал всем «Кольцом Нибелунга»[49] Вагнера. Его репутация быстро крепла, и вскоре его начали приглашать в главные музыкальные центры Европы, включая Вену и Берлин.

Время, когда Караян вступил в свою новую должность — 1934 год, протекало под знаком зловещих перемен. 1933 год ознаменовался пожаром рейхстага, который послужил поводом для прихода нацистов к власти. В этом же году нацистские чиновники помешали Бруно Вальтеру выступить в Лейпциге и

Берлине и вынудили его покинуть Германию, как покинули ее раньше или позднее Клемперер[50], Клейбер[51], Фриц Буш[52] и Томас Манн[53]. В тот период, когда Караян искал работу, опера Хиндемита «Художник Матис»[54] подверглась запрету нацистской цензуры, что побудило Фуртвенглера отказаться от всех своих постов и временно отойти от музыкальной деятельности.

Караян, конечно, не мог не видеть, что политика все сильнее вторгается в искусство. В 1935 году Караяну было поставлено условие: если он хочет остаться музыкальным руководителем Ахенского театра, он должен вступить в нацистскую партию. Караян согласился. Почему такой человек, как Караян, известный своей бескомпромиссностью почти во всем, здесь уступил? Почему он не сопротивлялся, как Фуртвенглер? Здесь нужно вспомнить, что Фуртвенглер занимал особое положение, служил чуть ли не символом культурной стабильности Германии, и нацисты терпели его оппозицию, тогда как Караяна за малейшее неповиновение выкинули бы на улицу. Кроме того, не нацистам, а немецкому народу в первую очередь нужны были и Караян, и Фуртвенглер. Как многие утверждали после войны, они просто жили от одного выступления до другого, и только в эти моменты их искалеченное существование наполнялось духовностью: музыка оставалась последним прибежищем гуманизма и достоинства.

В 1937 году Караян впервые появился перед оркестром Венской государственной оперы, дирижируя оперой Вагнера «Тристан и Изольда»[55] по приглашению Бруно Вальтера. Это была большая победа Караяна: вернуться дирижером в любимый театр, где десять лет назад студентом он проводил столько времени.

Однако на Караяна произвели ужасающее впечатление те условия, в которых приходилось работать дирижеру в Вене, и он чуть было не отказался от выступлений. Обещанную ему генеральную репетицию отменили, а на общих репетициях ведущие певцы пропевали только несколько нот, занимаясь основное время своей корреспонденцией. Караяну пришлось дебютировать в Вене практически без репетиций. К сожалению, положение дел в театре не изменилось и к 1956 году, когда Караян принял на себя руководство Венской государственной оперой; все восемь лет, которые Караян провел в театре, он вел безуспешную войну с подобными традициями.

После первых успехов в Вене Караяну предложили там остаться, но он отказался. Условия работы в Ахене приходились ему больше по душе. Там ему не надо было вести битву за репетиции. Он считал, что лучше быть первым в Ахене, чем

вторым или третьим в Вене.

В Ахене у Караяна, казалось, устроилась не только работа, но и личная жизнь. В лесистых окрестностях города он снимал небольшой дом, где жил со своей женой, ведущей солисткой оперетты Эльми Холгерлеф, с которой они поженились в 1938 году. Но к сожалению, семейная жизнь не выдержала всех трудностей и напряжения, сопутствовавших творческой деятельности Караяна, его бесконечных метаний между Ахеном и Берлином. Через три года семья распалась.

Уже в 1937 году Караяна пригласили дирижировать оркестром Берлинской филармонии. Тем не менее он отказался от выступления, поскольку ему не дали времени на репетиции. На следующий год филармония приняла его условия. Программу первого концерта составили Хаффнер-симфония Моцарта, Вторая сюита из «Дафниса и Хлои»[56] Равеля[57] и Четвертая симфония Брамса[58].

Караян немало удивил оркестрантов, попросив их репетировать по группам. Сначала он хотел репетировать со струнной группой, а потом ввести остальной оркестр. Музыканты прославленной Берлинской филармонии решили, что их разыгрывают. В конце концов, они играли эти произведения на протяжении многих лет и считали, что знают их лучше, чем 29-летний дирижер из Ахена. Но Караян настаивал, попросил скрипки сыграть отдельно самые сложные пассажи и, когда последние не справились, начал репетировать с ними в более медленном темпе. Как и следовало предположить, оркестранты недолюбливали Караяна, хотя не могли не уважать его. А Караян полюбил этот оркестр после первой же репетиции.

Однако при Фуртвенглере более тесные контакты между Караяном и Берлинской филармонией оказались невозможны. Нацистские чиновники, по-видимому, нарочно восстанавливали Караяна и Фуртвенглера друг против друга, чтобы подорвать положение главного дирижера. Таким образом, с того момента, когда Караян впервые появился в Берлинской государственной опере в 1938 году и когда появилась знаменитая рецензия «Волшебник Караян» (о ней речь ниже), Фуртвенглер не мог приглашать Караяна для выступлений с оркестром Берлинской филармонии, не подрывая свое и без того все более шаткое положение. Ситуация не изменилась даже после войны; пока Фуртвенглер возглавлял Венский и Западноберлинский оркестры, Караяну к ним доступа не было.

К 1938 году, когда Караяна пригласили дирижировать в Берлинской государственной опере, этот лучший в Германии театр потерял большинство своих основных дирижеров. После

инцидента с «Художником Матисом» в 1934 году Фуртвенглер отказался здесь дирижировать, а его преемник Клеменс Краус перебрался в Мюнхен. Несмотря на то что директор театра Гейнц Титьен считал излишним церемониться с дирижерами, Караян упорно отстаивал свои права. Эрнст Хойзерман в своей книге «Биография Герберта фон Караяна» приводит следующий факт. Титьен через своего секретаря предложил Караяну оперу Вагнера-Регени[59] «Граждане Кале»[60] и передал партитуру. Караян ознакомился с ней и ответил, что будет счастлив дирижировать этой оперой, если вместе с ней ему предложат также «Фиделио», «Тристана» и «Мейстерзингеров» — при соответствующем количестве репетиций.

Секретарь Титьена счел такое требование абсолютно невыполнимым, но тем не менее предположил, что Караяну, вероятно, дадут «Кармен»[61] с «лучшим составом». «Что вы называете лучшим составом?» — спросил Караян. Ему показали список. Прочитав его, Караян написал на обороте, что он не считает этот состав лучшим и что раз вопрос об операх Вагнера и Бетховена не подлежит обсуждению, то он вынужден отказаться от предложения дирижировать в Берлинской государственной опере.

Записка произвела эффект разорвавшейся бомбы: мало кто решался вести себя так с Титьеном. Вскоре последний сам написал Караяну послание, в котором предложил ему дирижировать «Тангейзером». Ответ Караяна был следующий: «Произошло какое-то недоразумение. Я просил не «Тангейзера», а «Фиделио», «Тристана» и «Мейстерзингеров».

В конце концов Титьен уступил, и 30 сентября 1938 года Караян дебютировал в Берлинской опере спектаклем «Фиделио». До рождества он успел выступить еще с «Тристаном» и «Волшебной флейтой», а в начале 1939 года он дирижировал также и «Гражданами Кале».

Только после первой репетиции в помещении театра Караян встретился с Титьеном лично. «Так это вы тот самый метеор», — процедил Титьен. Караян хотел было что-то сказать, но Титьен его оборвал: «Не говорите ничего, продолжайте дирижировать. Я слушал вашу репетицию, и никакие объяснения мне не требуются».

Скоро Караян приобрел репутацию одного из самых интересных дирижеров, какие появлялись в Берлине за последние годы. После того как он дирижировал «Тристаном», критик ван дер Нюлль окрестил его «волшебником Караяном» и намекнул, что некоторым почтенным дирижерам неплохо бы у него поучиться. Фуртвенглер принял эти слова как личный выпад и

обратился с протестом к властям. Позже, в период денацификации, выявились факты, позволяющие предположить, что статью ван дер Нюлля инспирировали враждебно настроенные к Фуртвенглеру нацистские чиновники. В любом случае все эти события бросают тень на знаменитую статью.

Как бы там ни было, благодаря стараниям ван дер Нюлля или независимо от них, но Караян стал очень популярен в Берлине. В ноябре 1939 года он принял пост музыкального руководителя Берлинской государственной оперы. Он возобновил концерты Государственной капеллы, которые давал оркестр оперы. И хотя Фуртвенглер не разрешил ему регулярно выступать в Берлинской филармонии, он тем не менее с большим успехом дал несколько концертов с этим оркестром и сделал с ним несколько записей на пластинки.

Вскоре Караян стал столько времени проводить в Берлине и других крупнейших музыкальных центрах Европы, что администрация Ахенского театра забеспокоилась. В 1941 году Караян отказался от своих полномочий в Ахене и перебрался в Берлин, где стал выступать с Государственной капеллой. После того как многие первоклассные дирижеры эмигрировали из Германии, молодому Караяну представилось широкое поле деятельности. Но в период после 1941 года он потерпел и ряд серьезных неудач.

В довоенном Берлине он приобрел славу многообещающего молодого дирижера. Его способность дирижировать произведениями по памяти, включая целые оперы, умение дирижировать произведениями эпохи барокко и одновременно исполнять партию клавесина, как это было принято в восемнадцатом веке, экстатичность поведения за дирижерским пультом — все это привлекало к нему внимание. Однако, если бы его музыкальная карьера закончилась на том этапе, в анналах истории музыки вряд ли удержалась бы его громкая слава. Некоторым его интерпретации казались грубоватыми, рассчитанными на невзыскательные вкусы или попросту незрелыми. В интервью, опубликованном 26 октября 1963 года в газете «Сатердэй ревью», сам Караян говорил следующее:

«Когда я был начинающим дирижером, я допускал много ошибок. В первую очередь я всегда убыстрял темп любого произведения, которое мы исполняли. Мне говорили об этом, но я не слушал. Но когда, наконец, я принялся внимательно изучать записанные мной пластинки, я понял, что они были правы. Когда сегодня я слушаю эти старые записи, мне кажется, что я дирижировал просто как пьяный».

Иные критики доходят и до утверждений, будто первые

признаки нового, зрелого Караяна стали различимы после 1961 года, когда Венская опера показала исключительно одухотворенный, проникнутый человеческим теплом спектакль «Тристан и Изольда».

Справедливы такие суждения или нет, мы попытаемся определить позже. Но бесспорным остается тот факт, что после войны Караян завладел вниманием Европы и всего мира и занял позицию ведущего дирижера.

2. После войны

Когда война окончилась, Караяну в числе других немецких артистов административные органы союзных держав запретили выступать до их официального оправдания. Более того, немецких артистов встречали враждебно во многих странах многие годы спустя после их денацификации. Так было и в Соединенных Штатах, где в 1948 году проводилась кампания с требованием не разрешить Фуртвенглеру выступать в Чикаго; и даже в 1955 году Нью-йоркское объединение музыкантов чуть не отвергло выступление Караяна с оркестром Западноберлинской филармонии.

К концу войны Караян уехал жить в Италию и почти отошел от музыкальной деятельности. После окончания войны он получил возможность изредка выступать в Италии, но Австрия и Германия для него как для дирижера были закрыты. Единственный концерт в Венской филармонии в январе 1946 года можно считать исключением. Приглашение дирижировать «Свадьбой Фигаро» Моцарта и «Кавалером роз» Р. Штрауса летом того же года в последний момент было отменено.

Человеком, который сумел как-то облегчить участь Караяна, явился Вальтер Легге, в то время художественный и репертуарный директор английской фирмы грамзаписи «EMI». Вскоре после войны Легге случайно услышал пластинку с увертюрой к «Летучей мыши»[62] Иоганна Штрауса[63], которой дирижировал Караян, и она произвела на Легге такое впечатление, что он сумел не только подписать контракт с Караяном, но и добился для последнего официального разрешения делать грамзаписи. Благодаря этому с октября по декабрь 1947 года Караян вместе с оркестром Венской филармонии выпустил ряд записей, в числе которых были Восьмая и Девятая симфонии Бетховена, Девятая симфония Шуберта, Немецкий реквием[64] Брамса и многое другое. Именно эти пластинки выдвинули Караяна на обозрение всего мира — после войны ему было жизненно необходимо подтвердить свою репутацию многообещающего дирижера: долгие годы ученичества в Ульме и Ахене, известность, заработанная выступлениями в Берлинской государственной опере, — все эти победы теперь не считались, да лучше их было и не упоминать.

Записи 1947 года, которые, к сожалению, долгое время отсутствовали в музыкальных каталогах, ознаменовали значительный скачок на пути Караяна к славе. Одна из самых

интересных — Немецкий реквием Брамса с Элизабет Шварцкопф[65] и Хансом Хоттером[66] заставила отступить даже самых ярых противников Караяна. Тем не менее из сделанных тогда записей я предпочитаю Девятую симфонию Шуберта. В 1971 году Караян снова записал это произведение с Западноберлинским филармоническим оркестром, и его исполнение удостоилось многих похвал за стремительность и мощь, но, пожалуй, эта поздняя запись намного уступает предыдущей: во-первых, в поздней записи Караян чуть ли не удвоил темп медленной части, как будто он сгорал от нетерпения скорее с ней разделаться, а, во-вторых, грубость его fortissimo [67] шокирует.

О сделанных в тот же период записях Бетховена, Штрауса и Моцарта можно только сказать, что они чужды какой-либо вычурности и выявляют все достоинства Венского филармонического оркестра. Однако по оригинальности трактовок они не могут сравниться с записями Тосканини, Фуртвенглера или Вальтера.

Как только Караян добился официальной реабилитации, он сумел быстро выдвинуться в центр послевоенной музыкальной жизни Европы. С 1949 года он начал регулярно выступать в миланском театре Ла Скала и вскоре возглавил его немецкую секцию. Караян дирижировал операми, входившими в основной репертуар труппы, и даже сам занялся их постановкой. Именно в этом театре прошла большая часть его оперной деятельности, прежде чем в 1956 году он получил назначение в Венскую государственную оперу.

Относительно постановки опер Караян был твердо убежден, что только дирижер может создать удачный спектакль, особенно тогда, когда ставились произведения, говоря его собственными словами, «величайшего символического значения», например оперы Вагнера. Когда Караян в конце концов стал не только режиссером, но и художником по свету своих спектаклей, в его адрес посыпались критические замечания, особенно по поводу нарочитой затемненности сцены. Когда Рудольфу Бингу[68], например, сказали, сколько репетиций со светом проводит Караян в Вене, тот якобы огрызнулся: «Такую тьму можно навести вообще без репетиций». Однако позднее, когда Караян приехал работать в Метрополитен-опера и заслужил уважение персонала театра, Бинг заговорил по-другому. «Караян, — сказал он, — несомненно, самое крупное художественное явление, какое мне довелось видеть за последние годы в Метрополитен».

В Ла Скала Караяну удавалось поставить не больше одной-двух опер в год, и каждая из них подготавливалась самым

тщательным образом на многочисленных репетициях: характерный метод работы Караяна. Однако это не означает, что не случалось и накладок. Когда в 1953 году поставили «Лоэнгрина», солисты пели по-немецки, а хор — по-итальянски, поскольку не успел выучить немецкий текст.

Одним из самых интересных спектаклей Караяна стала первая постановка сценической кантаты Карла Орфа[69] «Триумф Афродиты»[70] с участием Элизабет Шварцкопф и Николая Гедды[71], которого объявили «новым открытием Караяна».

В 1954 году Караян дирижировал в Ла Скала оперой Доницетти[72] «Лючия де Ламмермур»[73] с Марией Каллас[74] в главной партии. Спектакль ознаменовал начало ряда триумфальных совместных работ Каллас и Караяна. В 1955 году весь спектакль целиком был привезен в Западный Берлин, где его показали дважды и записали на пластинки. Так же как и Тосканини в дни студенческой молодости Караяна, в 1956 году Караян привел «Лючию» в Венскую государственную оперу как раз накануне своего назначения на пост художественного руководителя этого театра.

За годы тесного сотрудничества с Ла Скала Караян записал две оперы — «Трубадур»[75] и «Мадам Баттерфляй»[76] — обе с Марией Каллас в главных сопрановых партиях. Сам факт появления этих записей обнаруживает искреннюю любовь Караяна к итальянской опере, которую, кстати, разделяет мало кто из его австрийских и немецких коллег. Из-за очевидных стилистических различий между итальянской оперой девятнадцатого века, с ее открытыми страстями и обязательной виртуозностью, и немецкой традицией, воплощенной в музыке Вагнера, не многие дирижеры чувствуют себя уверенно в обеих сферах и уж совсем единицы добиваются успеха и там и тут. Караян же в продолжение уже долгих лет выслушивает похвалы не только за своего Вагнера, но и за Верди и Пуччини. Многие критики объявили его постановку всех опер «Кольца Нибелунга», осуществленную за период с 1967 по 1970 г. в Зальцбурге, лучшей с музыкальной точки зрения за последние двадцать лет. В то же время его «Богема»[77] стала событием в театральной жизни Милана, Москвы и Монреаля. Иные могут возразить, что записи опер с участием Каллас не совсем удались: голос Ди Стефано[78] гораздо лучше звучит в «Тоске»[79], которую певец записал в тот же период с дирижером де Сабата[80]. Звук на этих пластинках вообще довольно глуховат даже по техническим нормам того времени. Некоторые критики берутся утверждать, что Караян здесь предстает скорее мастером, чем вдохновенным творцом, поскольку сглаживает излишнюю сентиментальность партитур,

тогда как должен бы упиваться этими чрезмерностями. Но такая точка зрения ведет к беспредметному спору о различных допустимых трактовках опер, каждую из которых можно оправдать. Если уж критиковать эти работы Караяна, то никак не со стороны стилистики: это скорее вопрос различия вкусов и темпераментов. Поскольку Караян по своей природе не склонен к излишней чувствительности и упрощенности, слушатели напрасно будут искать эти качества в итальянских операх, которыми он дирижирует. Безусловно, итальянской опере присущи вышеназванные качества, но Караян вовсе не старается их выделять, как всякий подлинный художник, он подчеркивает те стороны произведения, которые считает «положительными», и приглушает «отрицательные».

За период с 1949 по 1956 год Караян несколько раз покидал Ла Скала, чтобы выступить в других театрах, здесь в первую очередь нужно назвать Байрейтский фестиваль[81] 1951 и 1952 годов. Этот фестиваль впервые организовал Вагнер для представления своих музыкальных драм. Он проходит в великолепном зале, построенном согласно указаниям композитора; отличительной чертой зала является крытая оркестровая яма, позволяющая достичь идеального равновесия между звучанием инструментов и певцов. Все годы своего существования Байрейтский фестиваль занимался поиском новых методов оперных постановок, и почти все выдающиеся интерпретаторы Вагнера, включая Фуртвенглера и Тосканини, оставили свой след в истории этого музыкального фестиваля.

Караяну было сорок три года, когда он появился в Байрейте. Никогда прежде столь молодому дирижеру не поручали полностью «Кольцо Нибелунга» и «Мейстерзингеров» в один год и «Тристана и Изольду» — на следующий, но Караян очень быстро зарекомендовал себя самым интересным интерпретатором Вагнера за послевоенный период. Его «Мейстерзингеры», записанные тогда в Байрейте непосредственно со сцены и выпущенные на пластинках, по сегодняшний день считаются эталоном, которым меряют все другие постановки этой оперы. По мнению многих критиков, эта запись отличается той свежестью и богатством красок, которых в целом не хватает более поздней записи этой оперы, сделанной в Дрездене в 1971 году. Возможно, разница обусловлена тем, что в Байрейте был записан живой спектакль. Тем не менее поздняя запись неровна и с вокальной точки зрения. Тео Адам[82] поет партию Сакса на пределе своих возможностей, у Рене Колло[83] прекрасные вокальные данные, но партия Вальтера ему явно не подходит. Постановка «Мейстерзингеров» во время Зальцбургских пасхальных

фестивалей[84] 1974 — 1975 гг. с Карлом Риддербушем[85] в роли Сакса и с оркестром Западноберлинской филармонии более близка замыслу Караяна.

Не будь Караян решительно убежден, что он должен не только дирижировать вагнеровскими музыкальными драмами, но и сам их ставить, он бы и по сей день мог оставаться в Байрейте. Однако внуки Вагнера Виланд и Вольфганг[86], возглавлявшие Байрейтский фестиваль в начале 1950-х годов, вовсе не стремились наделить Караяна полномочиями режиссера; особенно этому сопротивлялся Виланд, сам искавший режиссерских лавров. Со своей стороны Караян, который уже получил в Ла Скала опыт совмещения дирижирования с постановочной деятельностью, упорно не соглашался ограничиться в Байрейте только первой функцией. По-видимому, расхождение крупнейшего постановщика опер Вагнера и их крупнейшего музыкального интерпретатора нашего времени было неизбежно, но те зрители, которым посчастливилось увидеть их совместную работу в 1951 и 1952 годах, восприняли разрыв как трагедию. Постановка «Тристана» 1952 года запомнилась многим как самое совершенное сценическое воплощение оперы из всех, какие им доводилось видеть. Спустя годы, когда в 1964 году Караян порвал отношения с Венской государственной оперой, руководители Байрейтского фестиваля возобновили переговоры с Караяном, но они кончились ничем. Конечно, не будь перед Караяном перспективы организовать новый фестиваль в Зальцбурге, он, может быть, и позволил бы заманить себя в Байрейт. Но его вагнеровские постановки в Зальцбурге оказались столь успешны (о чем речь пойдет ниже), что успокоили даже самых ярых сторонников его возвращения в Байрейт. Во всяком случае, Виланд Вагнер умер, и пока что ему не нашлось достойного преемника в Байрейте.

Караян и оркестр «Филармония»

В первые послевоенные годы Караян много работал с оркестром Лондонской филармонии и Венским симфоническим оркестром. Его контакты с первым установились через Вальтера Легге, художественного и репертуарного руководителя фирмы «EMI». Вскоре после того, как Караян в 1947 году сделал ряд записей с Венским филармоническим оркестром, Легге, предвидевший небывалый расцвет граммофонной индустрии после войны, организовал в Лондоне оркестр «Филармония», главным образом для того, чтобы записывать его на пластинки. Все меломаны жаждали записей лучших европейских музыкантов, чего были лишены во время войны. Легге, понимавший, что такой международной корпорации, как «EMI», необходим собственный оркестр, предполагал организовать что-нибудь по образцу Симфонического оркестра «NBC», который Национальная Радиовещательная Компания (NBC) создала специально для Тосканини, пригласив самых лучших музыкантов.

Легге удалось подобрать хороших исполнителей. Оставалось только объединить их в оркестр, и с этим предложением он обратился к Караяну. Раньше Легге слышал Караяна в Венской студии звукозаписи и считал его крупнейшим дирижером послевоенного периода. В течение всего 1948 года Караян проводил бесконечные репетиции с оркестром и наконец начал делать записи. Уже в 1947 году в Лондоне Караян дирижировал этим оркестром на концертном дебюте пианиста Дину Липатти[87], и именно с Липатти в качестве солиста он сделал одну из первых записей оркестра «Филармония» — Концерт Шумана[88], — которая и поныне считается выдающейся интерпретацией этого произведения. Вслед за тем Караян записал еще целый ряд произведений, включая все симфонии Бетховена, оперы «Так поступают все женщины»[89], «Фальстаф», «Ариадна на Наксосе»[90], «Гензель и Гретель»[91], музыкальные комедии «Кавалер роз»[92] и «Летучую мышь», а также некоторые популярные оркестровые пьесы. В первые годы появления долгоиграющих пластинок Караян и оркестр «Филармония» были неразлучны.

Но хотя пластинки расходились очень хорошо и Караян быстро приобрел международную известность, его не везде признали крупным дирижером. Когда в 1955 году он приехал вместе с Лондонским оркестром в Нью-Йорк, оркестр вызвал бурю восторгов, тогда как самого Караяна принимали куда прохладнее.

Его мастерство, конечно, ни у кого не вызывало сомнений, но его упрекали в рационализме, отсутствии темперамента. В самом Лондоне сложилась аналогичная ситуация, причем, как ни странно, английским слушателям Караян был известен не больше, чем американским. Оркестр «Филармония» в то время очень редко выступал перед публикой, и Караян дирижировал не более чем одним-двумя концертами в год. В тех же случаях, когда он появлялся в концертном зале, его критиковали за поверхностный подход, называя его дирижером, который больше заботится об эффектном звучании оркестра, чем о проникновении в замысел композитора. Те записи, которые он сделал с Лондонским оркестром, подтверждают это мнение. Оркестр всюду звучит хорошо, и вряд ли можно обнаружить намеренное интерпретационное искажение партитуры, но дирижирование Караяна по большей части попросту неинтересно. К наиболее впечатляющим из этих записей относятся те, в которых сольные партии поручены Гизекингу[93] и Липатти. Фортепианные концерты Грига[94] с Гизекингом и Шумана с Липатти отличаются той выразительностью и поэтическим вдохновением, которые не чувствуются в других записях Караяна того периода. Конечно, можно назвать еще ряд удачных записей, например несколько опер с Шварцкопф. К ним относятся и первые опыты стереозаписей-оперы Моцарта и Рихарда Штрауса в первоклассном исполнении. Но даже в такой признанной работе, как «Кавалер роз», искусство Караяна скорее виртуозное, чем глубокое. А в записанных вместе с этим же оркестром симфониях Бетховена темп, как правило, подменяет проникновение в замысел. В худших примерах Караян показывает себя квалифицированным, холодным и скучным дирижером, о чем свидетельствуют пластинки с симфониями Моцарта или «Фальстаф». Они почти начисто лишены многоплановости и жизненной силы, присущих дирижерскому искусству Караяна.

Однако будем справедливы. Некоторые из названных недостатков обусловлены качеством записи, которое обеспечила фирма «EMI»; именно из-за него «Филармония» под управлением Караяна звучит на пластинках холодно и глуховато. Басам не хватает объема, у струнных и духовых средний регистр невнятен, а литавры почти не слышны. В данном случае речь идет о Девятой симфонии Бетховена. Если прослушать эту пластинку с партитурой в руках, можно усомниться, играет ли вообще ударник в первой части. Зато в скерцо звукорежиссеры постарались подать его первым планом, и он звучит здесь так, как, по сути, должен был звучать в первой части. А уж Торжественную мессу[95] можно решительно назвать худшей по

качеству записью, какую фирма сделала для Караяна и Лондонского оркестра. Голоса хора доносятся как сквозь стекло, а сочетание хора с оркестром на общем фортиссимо превращается в невнятный гул. Можно понять лишь контур интерпретации Караяна. Никудышное качество для пластинки, выпущенной в 1958 году!

Хотя Караян и «Филармония» выпустили много пластинок за период с 1948 по 1960 год и совершили вместе несколько важных гастрольных поездок, «Филармония» так и не стала для Караяна своим оркестром; впрочем, Караян к этому и не стремился. Его лучшие достижения того периода связаны с именами других музыкальных коллективов: в опере — с театром Ла Скала, в концертном зале — с Венским симфоническим оркестром, а позже с оркестром Западноберлинской филармонии. Последнее выступление Караяна с «Филармонией» состоялось 2 апреля 1960 года. В программу концерта входили 2-я сюита Баха[96], где солировал флейтист Гарет Моррис, «Смерть и просветление»[97] Рихарда Штрауса и 4-я симфония Шумана. О произведении Штрауса критик газеты «Таймс» писал: «Это было яркое, ошеломляющее исполнение, лучшее невозможно себе представить».

Караян в Вене

Сразу же после войны Караян выступал с Венским филармоническим оркестром в Вене и Зальцбурге на концертах, а позже записывался с ним на пластинки. Еще до войны Караян привык работать с самыми сильными музыкальными коллективами Берлина, включая Берлинский филармонический оркестр. Именно оркестр такого типа наиболее соответствовал требованиям Караяна. Однако после того, как в 1948 году Фуртвенглер вернул себе свои позиции в мире музыки, и до его смерти в 1954 году Караяна не приглашали в такие важные музыкальные центры, как Вена, Западный Берлин и Зальцбург. Но Караян все равно оставался видной фигурой. Его назначили постоянным дирижером Венского общества любителей пения „Singverein“, которое в течение столетия служило одним из оплотов музыкальной Вены, а также дирижером второго по значению оркестра Вены — Венского симфонического. Оба коллектива мало чем могли похвастаться, когда Караян начал с ними работать. Но Караян сумел превратить „Singverein“ из неорганизованной толпы, пение которой было уместнее в какой-нибудь пивной, чем в концертном зале, в первоклассный хор. Преобразился и Венский симфонический оркестр, выступления которого стали не меньше притягивать публику, чем концерты оркестра «Филармония». С Венским симфоническим оркестром Караян ежегодно давал ряд концертов, который называли «Караяновским циклом».

Как ни странно это может показаться, но музыкальную жизнь Вены очень оживило соперничество Фуртвенглера и Караяна. В сообщении для «Мьюзикл Америка» в 1951 году Макс Граф так описывал создавшуюся ситуацию: «Поклонники музыки от этого соперничества только выиграли. Они оглушают громом аплодисментов Фуртвенглера и не менее восторженно принимают фон Караяна. Вена остается Веной, она не утратила ни грана своей способности разбиваться на враждующие группировки, как и в те дни, когда поклонники Брамса и Брукнера открыто воевали друг с другом, а Густава Малера таким же интриганством заставили покинуть пост директора оперы» («Мьюзикл Америка», 15 декабря 1951 г.).

Караяну тоже довелось почувствовать, каким бичом являются венские закулисные игры. В те восемь лет, с 1956 по 1964 г., которые он провел на посту директора Оперного театра, кризис следовал за кризисом. Как и Малеру, Караяну пришлось покинуть

театр. Но об этом позже.

И «Филармония» и Венский симфонический оркестр все-таки оставались для Караяна не тем, о чем он мечтал: первый служил лишь средством выпускать пластинки, приносившие дирижеру международную известность и деньги, второй оправдывал его присутствие в Вене и доказывал публике, что Караян ничуть не уступает Фуртвенглеру. После смерти Фуртвенглера, когда Караяну открылся доступ как к Венскому, так и к Западноберлинскому филармоническим оркестрам, он оставил Венский симфонический оркестр, а работу с «Филармонией» свел до минимума и вскоре покинул ее навсегда.

К этому времени «Филармония» завоевала себе прекрасную репутацию, ее ценили и Фуртвенглер и Тосканини. Почему же Караян решил проститься с ней? Дело в том, что, несмотря на все свои неоспоримые достоинства, «Филармония» не могла дать Караяну того, что обещали оркестры Западноберлинской или Венской филармоний. «Филармония» создавалась как чисто коммерческое предприятие и могла существовать до тех пор, пока хорошо расходились ее записи. Наоборот, Западноберлинский и Венский оркестры получали субсидию, а это означало гарантированное время репетиций, никакой коммерческой деятельности и равнение на самые высокие художественные образцы. Еще одним изъяном «Филармонии» было то, что оркестр давал всего несколько концертов, и, следовательно, Караян мог работать с ним лишь непродолжительное время. Короче говоря, «Филармония» не создавала Караяну условий, в которых он мог бы осуществить свои творческие устремления.

Много времени спустя после того, как Караян расстался с этим оркестром, его спросили, собирается ли он еще когда-нибудь дирижировать им. Караян ответил в присущей ему манере, что он не знает оркестрантов, оркестранты не знакомы с ним, а результаты подобного сотрудничества никого не привлекут. Здесь Караян, конечно, не совсем прав. Гастролирующие дирижеры часто побуждают оркестр выложиться до конца и сами стремятся завоевать расположение музыкантов. Караян, несомненно, понимал это, когда несколько лет назад согласился вступить в должность музыкального консультанта Оркестр де Пари. Тем не менее он действительно все чаще отказывается от гастрольного дирижирования и с 1960 года почти не выступает в этом амплуа.

Караян приобрел европейскую известность еще до перехода в Западноберлинский филармонический оркестр в 1955 году. Им восторгались и те, кто наблюдал его экстатическую отрешенность за дирижерским пультом, и те, кто читал описания его

спортивных автомобилей и бурного образа жизни. Если бы от этого периода остались только записанные с «Филармонией» пластинки, Караяна вряд ли считали бы крупным дирижером. Сам он называет этот период временем самоусовершенствования, когда активно складывался его дирижерский стиль. Великий Караян появился только после смерти Фуртвенглера, когда в возрасте сорока шести лет стал руководителем Западноберлинского филармонического оркестра.

3. Западноберлинский филармонический

В настоящие дни, где бы Караян ни дирижировал: в концертном зале, оперном театре или студии звукозаписи, почти всегда он выступает с Западноберлинским филармоническим оркестром, постоянным дирижером которого он стал в 1955 году. Под управлением Караяна оркестр не только ежегодно дает шестьдесят концертов в Западном Берлине и на гастролях в Европе, Японии и Северной Америке, но также и играет в тех оперных постановках, которые Караян осуществляет на Пасхальном фестивале в Зальцбурге. Более того, за последние годы большинство записей Караян сделал именно с этим оркестром. Свыше двадцати лет совместных выступлений укрепили тесный творческий союз дирижера и оркестра, их глубокое взаимное уважение.

Основанный в 1882 году, Берлинский филармонический принадлежит к молодым по сравнению с Венским симфоническим оркестром, лейпцигским „Gewandhaus“, Бостонским симфоническим оркестром и Нью-йоркским филармоническим, основанным в 1842 году. Первым постоянным дирижером Берлинского оркестра стал Ганс фон Бюлов[98], друг и основной исполнитель Вагнера и Брамса, тот самый Бюлов, который женился на дочери Ференца Листа и от которого она ушла к Вагнеру. Но Бюлов был истинным служителем музыки и не позволил личной драме повлиять на добрые отношения с Вагнером. Бюлову выпала честь дирижировать премьерой «Тристана и Изольды» в 1865 году. Он считался лучшим дирижером своего времени, особенно в свете его концертов с прославленным Мейнингенским оркестром — изумительным коллективом из сорока восьми человек, которые играли стоя и могли играть самые популярные произведения без нот. О Бюлове также рассказывают, будто он надевал черные перчатки, когда дирижировал Траурным маршем из Героической симфонии Бетховена.

В 1895 году на посту главы оркестра Бюлова сменил Артур Никиш[99], бывший скрипач, который играл в оркестре под управлением Вагнера и Брамса. Он был одним из первых, кто дирижировал по памяти. Также одним из первых среди великих дирижеров он начал записываться на пластинки. Двадцать семь лет Никиш держал в своих руках судьбу Берлинского оркестра,

прежде чем его сменил Вильгельм Фуртвенглер.

Тогда как дирижирование Никиша славилось четкостью ритма и строгой ограниченностью движений, Фуртвенглер приводил музыкантов в замешательство своими подпрыгиваниями и метаниями. Подход к интерпретации произведений также крайне разнился. Никишу был свойствен аналитический путь, тогда как Фуртвенглер стремился выявить поэтическое содержание музыки и полагался больше на сиюминутное вдохновение.

Именно на долю Фуртвенглера выпала тяжкая задача возглавлять оркестр в годы гитлеризма. Потом его осуждали за то, что он остался в Германии, и не совсем справедливо, потому что он спас жизнь нескольким исполнителям-евреям из Берлинского филармонического оркестра.

В начале послевоенного периода, когда администрация союзников запретила Фуртвенглеру дирижировать Западноберлинским оркестром, коллектив возглавил дирижер Серджу Челибадаке[100], но после официальной реабилитации Фуртвенглер вернулся на свой пост и оставался на нем до самой смерти в 1954 году.

Фуртвенглер скончался накануне первых гастролей оркестра в Соединенных Штатах. Музыканты в отчаянии обратились к Караяну с просьбой поехать с ними, на что Караян согласился, но с условием: его должны назначить преемником Фуртвенглера. Во время гастролей оркестранты провели голосование, которое решилось в пользу Караяна.

Караяну, несомненно, было трудно заменить Фуртвенглера, но не настолько, как некоторые сегодня утверждают. Все знают, что в последние годы жизни Фуртвенглер находился в тяжелом состоянии. На него надвигалась глухота, и дело дошло до того, что фирме «Симменс» пришлось радиофицировать дирижерский пульт, иначе Фуртвенглер не слышал оркестр. Его профессиональные и личные отношения с оркестром тоже ухудшились: у него развилась патологическая ненависть к другим дирижерам, якобы стремящимся занять его место, а кроме того, он заставлял музыкантов проигрывать одни и те же музыкальные фразы бесконечное количество раз до полного изнеможения.

Караян быстро освоился с положением главы оркестра и использовал свой талант для упрочения репутации оркестра. Безусловно улучшив оркестр в отношении состава привлекаемых музыкантов и точности исполнения, он и сам испытал на себе влияние оркестра. Уже на ранних совместных пластинках, появившихся в начале пятидесятых годов, можно почувствовать теплоту и экспрессивность, на которые не было и намека в

записях с «Филармонией». Традиции Берлинского филармонического оркестра, воспитанного Бюловом, Никишем и Фуртвенглером, углубили интерпретационные замыслы Караяна. Отсюда не следует, будто Караян подражал кому-либо из предшественников. Тосканини тридцатых годов оказал на него более сильное влияние, тем не менее Караян взял от Фуртвенглера больше, чем принято считать. Поскольку все дирижеры Западноберлинского филармонического оркестра в XX веке — Никиш, Фуртвенглер и Караян — записали со своим оркестром Пятую симфонию Бетховена, то сравнение их интерпретаций позволяет ясно увидеть как своеобразие караяновской трактовки, так и эволюцию оркестра.

Сопоставление Никиша, Фуртвенглера и Караяна, конечно, сильно затруднено чисто техническими различиями в качестве записи, но все равно оно позволяет многое понять.

Возможности звукозаписи, представленные в распоряжение Никиша в 1913 году и даже Фуртвенглера в 1946 году, конечно же, ставят их в невыгодное положение по сравнению с Караяном, записывавшимся в 1962 году. Трудно говорить о динамическом диапазоне Никиша или о его чувстве равновесия, прослушав запись Пятой симфонии 1913 года (Тосканини даже утверждал, что запись исказила интерпретацию Никиша во всех отношениях). И все-таки некоторые особенности интерпретации Никиша почувствовать можно. Во-первых, его исполнение отличается от двух других тем, что в нем пропущен повтор экспозиции первой части. Это необычный прием, нарушающий четкую композицию части, и, по-видимому, дирижер использовал его из-за каких-то технических требований звукозаписи. Однако, помимо этого, очень скоро можно заметить, что основной темп 1-й части намеренно замедлен. Но что важно помнить при прослушивании того же произведения в интерпретации Фуртвенглера, Никиш придерживается только одного основного темпа во всем исполнении. Порой он замедляет или убыстряет темп, но в большинстве случаев лишь незначительно. Наиболее заметным исключением является фраза, которую несколько раз в этой части исполняет валторна, вводя вторую, лирическую тему. Всякий раз Никиш выделяет в ней каждую ноту, и сейчас это производит впечатление некоторой манерности. Нельзя не обратить внимание также на то, как Никиш затягивает небольшую каденцию гобоя или как он продлевает до бесконечности последние звуки основной темы.

Интерпретация Фуртвенглера кое в чем сходна с интерпретацией Никиша. Фуртвенглер тоже свободнее толкует темповые и динамические указания партитуры, чем это принято

сегодня; как и Никиш, он, например, старается максимально наполнить смыслом каденцию гобоя. Но в отличие от Никиша Фуртвенглер использует в первой части три основных темпа, нарушая течение музыки так, как мало какой другой дирижер до и после него мог себе позволить. Для главной темы Фуртвенглер устанавливает очень медленный, тяжелый темп; очень быстрый темп он вводит в «фугато»[101], основанном на главной теме, а третий темп — для исполняемой валторной лирической второй темы, которую так любовно выделял Никиш. Фуртвенглер позволяет валторне играть просто, без излишней многозначительности, но результат такого подхода оказывается полным глубокого смысла.

Фуртвенглер позволяет себе все эти вольности, зная, что Бетховен указал только один темп для всей части: Allegro con brio[102]. Казалось бы, следует ужасаться непочтительности Фуртвенглера; оркестру Западноберлинской филармонии, очевидно, стоило немалых трудов приспосабливаться к этим переменам темпа. Однако эмоциональное воздействие опровергает доводы рассудка. Интерпретация Фуртвенглера покоряет удивительной естественностью и силой; можно сказать, что дирижер изменил букве партитуры ради более глубокого проникновения в ее дух.

Нельзя не отметить также и очень долгую паузу, которую Фуртвенглер делает в финале первой части, сразу после кульминации. Такой момент тишины здесь не менее важен, чем звучание. И опять мы не найдем подтверждения в партитуре: Бетховен не указал в этом месте какую-либо остановку. В отличие от Никиша и Фуртвенглера Караян мог использовать самый совершенный стереофонический звук. Его запись выделяется тем динамическим диапазоном и прозрачностью звучания, которые были недоступны двум его предшественникам. Кроме того, в распоряжение Караяна были предоставлены хитроумные приемы монтажа записи, позволяющие исключить любой дефект.

Интерпретация Караяна, несомненно, продолжает традицию Тосканини. Дирижер придерживается каждой ремарки партитуры и ведет оркестр в очень быстром темпе. Как и Тосканини — в отличие от Фуртвенглера — Караян сохраняет один основной темп. Хотя он действительно несколько расслабляется, подавая вторую тему, и особенно подчеркивает основную, провозглашаемую в кульминации трубами и литаврами, остается общее впечатление неукротимой энергии. Каденцию гобоя Караян не выделяет так, как Никиш и Фуртвенглер, не делает он и преувеличенных пауз. Короче говоря, Караян дирижирует в полном соответствии с текстом партитуры.

В то же время, подобно Тосканини, Караян показывает, что следование тексту ни в коей мере не отменяет экспрессивность и увлекательность. В тактах fortissimo трубы играют удивительно полным, «золотым» звуком. В тихие моменты завораживают струнные инструменты. Ни на секунду Караян не теряет контроль над оркестром. Фуртвенглер превратил первую часть в короткую эпическую драму. Караян предпочел чисто музыкальный tour de force[103].

Обе интерпретации открывают важные стороны бетховенской музыки, и выбрать лучшую здесь так же невозможно, как, скажем, выставлять оценки Гилгуду и Оливье[104] за исполнение роли Гамлета.

Однако влияние Тосканини на Караяна не следует преувеличивать. Дирижирование Караяна никогда не отличалось тем пристрастием к скорости и бурностью, из-за которых многие интерпретации Тосканини кажутся перегруженными. В медленной части Пятой симфонии Караян ближе к Фуртвенглеру неторопливой подачей выразительных фраз, особенно у духовых инструментов. А если сравнить, как эти три дирижера исполняют «Кольцо Нибелунга», то сходство Караяна с Фуртвенглером станет еще более очевидным. Оба дирижера предпочитают свободные темпы и непрерывность музыкальной линии, тогда как Тосканини склонен к стремительному движению и более выраженным контрастам настроения. Некоторые заявляют, что Караян, став главой Западноберлинского филармонического оркестра, во многом уподобился Фуртвенглеру, другие попросту обвиняют его в самовлюбленности. Я же считаю, что Караян на самом деле достиг творческой зрелости и полностью осознал свои европейские корни.

Это не только придало многим его интерпретациям новое измерение, но также ужесточило предъявляемые к Караяну требования. Выпущенная в 1963 году запись балета «Весна священная» Стравинского, которую Караян сделал с Западноберлинским оркестром, немедленно вызвала гнев композитора, рецензировавшего эту и еще две другие записи своего произведения в американском журнале «Хай-фай стерео ревью». Стравинский нападал на Караяна за то, что его интерпретация оказалась чересчур отполированной, гладкой, а это противоречило самой природе музыки балета, которая, соответственно теме произведения и намерениям композитора, должна звучать более грубо, «доисторически». Стравинский утверждал, что манера sostenuto[105] является основной ошибкой: долгота нот получается такая же, какой она будет у Вагнера или Брамса, что глушит энергию музыки и утяжеляет ритмическую

артикуляцию («Хай-фай стерео ревью», октябрь 1964 г.). Действительно, нельзя не согласиться с тем, что караяновская интерпретация кажется слишком аккуратной, что дирижер смягчает первобытную силу музыки, но вместе с тем он почти не отступает от ремарок партитуры; его исполнению «Весны» нельзя отказать в мощи, красоте и логичности. Однако здесь возникает любопытный вопрос: можно ли хвалить интерпретацию, которая вызвала протест самого композитора? Известны случаи, когда композиторы глубже понимали свои произведения благодаря непокорным исполнителям. Однажды, когда Гизекинг начал играть фортепианный концерт Рахманинова чуть ли не в пять раз медленнее, чем его обычно исполнял сам автор, присутствовавший среди слушателей Рахманинов пришел в восторг. Не все композиторы такие догматики, как Стравинский.

Как бы мы не относились к результатам работы дирижера с оркестром, всегда интересно узнать, каким образом он добивается этих результатов. На репетициях дирижер предстает гораздо более симпатичным (или несчастным), чем можно подумать, когда смотришь, как он дирижирует во время концерта. Задача дирижера состоит в том, чтобы убедить музыкантов принять его интерпретацию произведения и подать ее самым выразительным образом.

Записи репетиций таких дирижеров, как Тосканини, Фуртвенглер, Вальтер, Бичем[106], Йохум[107] и Бём[108], периодически появляются в продаже, а всякий серьезный музыковед сумеет найти способ проникнуть на репетицию почти каждого интересующего его дирижера. В любом случае он с гораздо большей пользой проведет время там, чем на лекции обычного педагога по дирижерскому мастерству. При наличии необходимого уровня общей музыкальной подготовки основным приемам дирижирования можно обучиться за полчаса, а настоящим дирижером становятся, только много практикуя и наблюдая работу выдающихся мастеров на репетициях. Тайны этой профессии не видны на концертах — там дирижеру уже поздно что-либо менять; основа закладывается на репетициях. Поэтому, если мы хотим по-настоящему понять Караяна, необходимо посидеть на его репетициях. К сожалению, это почти невозможно. Залы, где репетирует Караян, охраняются так же строго, как Форт Нокс[109]. Тем не менее фирмы грамзаписи позволили нам получить представление о методах работы Караяна с оркестром. Несколько лет тому назад фирма «Deutsche Grammophon» записала на пластинку, как Караян репетирует Девятую симфонию Бетховена с Западноберлинским оркестром. А еще раньше фирма «EMI» выпустила комплект пластинок, где

Караян готовит к исполнению шесть последних симфоний Моцарта. Все эти репетиции, как сказал один из музыкантов Западноберлинского оркестра, оставляют впечатление «урагана», потому что Караян работает очень быстро и не упускает из виду ни малейшей детали.

Западноберлинский филармонический оркестр, несомненно, исполнял эти произведения бесчисленное количество раз и до Караяна. Почему же требуются такие напряженные и кропотливые репетиции? Дело в том, что Западноберлинский оркестр, как и всякий другой, легко впадает в рутину, особенно при исполнении привычного репертуара. Задача дирижера в том и состоит, чтобы уберечь свой оркестр от ремесленничества, и, даже репетируя знакомые произведения, дирижер обязан внушить музыкантам, что они не имеют права работать вполсилы. Обычно он достигает этого, тщательно прорабатывая каждую ноту, каждый оттенок. Записи репетиций показывают, что Караян обладает удивительным чутьем нюансов.

Те, кто знает о высочайшей требовательности Караяна, о его нетерпимости ко всякому дилетантизму, могут подумать, что он руководит Западноберлинским филармоническим оркестром как диктатор. Но такое мнение ошибочно. Почти во всех отношениях Караян является первым среди равных, не более. Это значит, например, что он не может самолично принимать в оркестр музыкантов. Претендент на вакантное место играет перед всем оркестром, и его участь решается тайным голосованием. Караян наделен только правом наложить вето на выбор оркестра. Каждому новичку устанавливают испытательный срок в один или два года, по истечении которых голосование может быть повторено.

На репетициях Караян редко повышает голос, никогда не бывает резок по отношению к отдельным музыкантам. Как же он достигает таких замечательных результатов? Дело в том, что Караян пользуется уважением как музыкант, и исполнители ценят его самоотдачу. Вот и все.

Ирландский флейтист Джеймс Гэлуэй[110], который в течение нескольких лет был старостой в Западноберлинском филармоническом оркестре, не особенно любит выслушивать замечания, и большинству дирижеров приходилось с ним трудновато. Однако с Караяном и его оркестром все оказалось иначе: «Играть в Западноберлинском филармоническом оркестре — неземная радость. Там все прекрасные музыканты и у каждого есть что сказать миру. У них не бывает проходных концертов. Не так давно, например, мы давали в Западном Берлине концерт для детей, и Караян с таким вдохновением готовил соль-мажорную

симфонию Дворжака[111], которую мы уже играли миллион раз, будто это был главный концерт в его жизни.

Мне Караян кажется очень простым человеком. Я могу подойти и без всяких церемоний поговорить с ним, как со своим родственником, и он толком ответит на любой вопрос. По-моему, из всех сегодняшних дирижеров он — самый лучший. Не могу вспомнить ни единого случая, когда бы я после концерта думал: «Ну, сегодня старик поберегся». Каждое его выступление лучше предыдущего» (из разговора с Гэлуэем).

Каждое лето, и уже не один год, солисты оркестра собираются в доме Караяна в Сан-Морице, чтобы записываться на пластинки и вообще проводить своеобразные трудовые каникулы. Именно здесь Караян и оркестр записали концерты и дивертисменты для духовых инструментов и „Concerti grossi“[112] Генделя[113], а также произведения других композиторов, написанные для небольшого оркестра. В перерывах между сеансами звукозаписи Караян и музыканты устраивают походы в горы, играют в кегли или купаются. Одним словом, это приятная перемена жизненного ритма как для дирижера, так и для его оркестра.

После более чем двадцатилетней совместной работы с Западноберлинским филармоническим оркестром Караян относится к нему почти как к собственному драгоценному инструменту. Между ними сложились очень личные, интимные отношения, основанные на музыке: Караян глубоко уважает оркестрантов, а те бесконечно доверяют своему дирижеру. Вероятно, порой у них возникают споры — кому-то не нравится его подход к Моцарту, другой отвергает его интерпретацию Бетховена, — но всех без исключения восхищают его знание партитуры и его способность получать от музыкантов то, что ему нужно. (Один из музыкантов признался, что настоящее pianissimo[114] ему открыл только Караян.) Тем не менее у оркестрантов нет ощущения, будто дирижер подавляет их художественные индивидуальности, наоборот, та дисциплина, которую установил Караян, позволяет им полнее раскрывать себя.

Музыканты Западноберлинского филармонического оркестра придерживаются высокого мнения о Караяне в силу не только художественных, но также и экономических причин. Они признательны ему как за постоянное внимание к исполнительскому уровню оркестра, так и за то, что Караян помогает им зарабатывать деньги от продажи пластинок, носящих его имя. Отчисления с доходов фирм дают музыкантам дополнительные шестьдесят процентов к их обычному жалованью, не превышающему жалованье, принятое в

большинстве оркестров мира. Без Караяна Западноберлинский филармонический оркестр был бы куда беднее.

Но это обстоятельство отнюдь не мешает некоторым музыкантам открыто критиковать те или иные интерпретации Караяна. Как-то я беседовал с двумя скрипачами из оркестра и задал вопрос о том, как им нравится караяновский Бетховен. В ответ один просто сделал пренебрежительную гримасу, а другой заметил, что его Бетховен стал заметно интереснее за последние годы. Первый скрипач не соглашался и настаивал на том, что его исполнение Пасторальной симфонии[115] по-прежнему ужасающе, второму же казалось, что теперь Караяна в Бетховене интересуют более серьезные вещи, чем скорость и эффектные динамические контрасты, и что он движется в сторону Фуртвенглера. Однако критические замечания подобного толка можно услышать в любом оркестре и по отношению к любому дирижеру. В конце концов, оркестранты редко бывают справедливыми судьями, они слишком заняты собственными проблемами как скрипачи, флейтисты или виолончелисты, чтобы позволить себе иметь по-настоящему беспристрастное мнение.

Что же касается известного утверждения, будто экстатичность и пластичные жесты рассчитаны в равной мере как на оркестр, так и на публику, то музыканты находят его стиль очень действенным и побуждающим к максимальной сосредоточенности. Это, конечно, не означает, что Караян совсем не думает об аудитории. Но его сосредоточенность как бы призывает и слушателей внутренне собраться, а выразительные жесты помогают лучше ориентироваться в композиции и характере исполняемого произведения. Неужели кто-нибудь предпочтет дирижера, который постоянно указывает на разные группы инструментов и прыгает за пультом?

Многие оркестранты неоднократно высказывали мысль, что из всех композиторов Караяну ближе всего Вагнер и что именно музыка Вагнера раскрывает талант Караяна наиболее полно. Во многих отношениях участие Западноберлинского филармонического оркестра под управлением Караяна в Зальцбургском пасхальном фестивале начиная с 1967 года стало кульминацией взаимоотношений дирижера с любимым композитором.

Подготавливая концерты со своим оркестром, Караян всегда крайне осторожно выбирает солистов. В продолжение многих лет Караян предпочитает работать с одними и теми же исполнителями, в число которых входят пианисты Кристоф Эшенбах[116], Алексис Вайсенберг[117] и новичок Жан-Бернар Помье[118], скрипач Кристиан Ферра[119] и виолончелист Пьер

Фурнье[120]. Некоторые утверждают, что он выбирает таких солистов, которых может подчинить своей воле, а непокорных индивидуальностей он избегает. В этом есть доля правды. Караян предпочитает не сотрудничать с теми музыкантами, которые по-иному, чем он, понимают свои задачи. Как же поступает дирижер? Ведь в то же время он не приглашает безликих исполнителей. К ним не причислишь вышеназванные имена, к тому же посредственности вряд ли способствовали бы укреплению репутации Караяна. Работавшие с Караяном солисты находят складывающиеся взаимоотношения весьма своеобразными. Вайсенберг говорит: «Он умеет выявить в нас лучшее. Влияние его индивидуальности сказывается не в том, что он заставляет вас изменять темпы и вообще делать все иначе. Напротив, он пробуждает истинную сущность каждого, укрупняя ее самые ценные особенности, а не подавляя ее, как склонны думать многие» (интервью с автором. Осень 1974 г.).

Также вопреки другому распространенному мифу, Караян и его солисты не растекаются по партитуре, репетируя такт за тактом, ноту за нотой. На самом деле их взаимопонимание бывает таково, что они и вовсе не репетируют, даже для записей. Снова привожу слова Вайсенберга: «Пятый фортепианный концерт Бетховена почти целиком был записан в студии без репетиций. Четвертый концерт до записи мы играли вместе в Зальцбурге, в студии же мы прошли его целиком без единой репетиции».

Секрет успеха кроется в полном взаимопонимании между Караяном и Западноберлинским филармоническим оркестром. Оно оказывает огромное положительное действие. Кажется, Вайсенберг нигде не играл лучше, чем под управлением Караяна.

Караяна часто критикуют за подбор репертуара: слишком мало современной музыки и слишком часто он повторяет одни и те же популярные произведения. Действительно, Караян мало интересуется нынешними композиторами, и некоторые считают это серьезным недостатком. Как утверждает немецкий композитор Ганс Вернер Хенце[121], дирижеры остаются в истории потому, что пропагандировали музыку того или иного композитора. Тосканини, например, дирижировал произведениями Верди и Пуччини, когда оба композитора были живы; Вальтер дирижировал музыкой Малера, Клейбер — Альбана Берга и т.д. Но какому композитору помогал Никиш? Или Фуртвенглер и Сэлл[122]? У дирижеров есть другие способы оставить о себе добрую память. Все сказанное не означает, будто интересы Караяна в музыке не идут дальше Дебюсси[123]. Он постоянно исполняет произведения Стравинского и Бартока[124],

чей Концерт для оркестра 1943 года Караян записал трижды. А недавно он записал большинство основных оркестровых сочинений Шёнберга, Берга и Веберна[125]. Именно Караян впервые представил миру „De Temporum Fine Comoedia“[126] Карла Орфа на Зальцбургском пасхальном фестивале 1973 года. Как музыкальный руководитель Западноберлинского филармонического оркестра, Караян организовал серии концертов музыки двадцатого века, на которых каждый год представляются новейшие музыкальные произведения; по крайней мере одним из концертов серии дирижирует он сам. Хотя Караян действительно скептически относится к современной музыке, он не отворачивается от нее. Если какое-либо из этих произведений его лично не интересует, он часто приглашает другого дирижера, более увлеченного нынешними композиторами.

В отношении же других композиторов можно смело утверждать, что репертуар Караяна широтой превосходит репертуар других известных дирижеров. Он включает в себя Моцарта, Гайдна, Баха, Генделя, Бетховена, Брамса, Брукнера, Мендельсона, Шумана, Рихарда Штрауса — почти весь немецкий репертуар — и, кроме того, Сибелиуса[127], Шостаковича, Дебюсси, Берлиоза и многих других. Конечно, у него есть свои любимые произведения, и они появляются в программах его концертов снова и снова. К ним относятся Четвертая симфония Бетховена, Восьмая симфония Брукнера, «Жизнь героя» Р. Штрауса, Фантастическая симфония[128] Берлиоза, Восьмая Дворжака и несколько других сочинений. Исполняя их, Караян превосходит самого себя, причем почти при каждом исполнении открывает что-то новое. Слушать его на таком концерте — великое наслаждение. Неужели мы предпочтем, чтобы он дирижировал симфониями Сен-Санса[129] или «Пиниями Рима»[130] Респиги[131]?

В его репертуаре есть и свои определенные особенности. Например, он очень любит исполнять Дивертисменты Моцарта со своим оркестром. Для этих произведений, которые должны, по всей вероятности, исполняться струнными инструментами соло (и двумя валторнами), Караян привлекает всю струнную часть оркестра. Сама по себе эта идея мне не нравится; то, что звучит чисто и ясно в исполнении одной скрипки, покажется тяжеловесным в исполнении семи или восьми скрипок. Караян заставляет играть все струнные, вероятно, потому, что хочет возбудить чувство соперничества у музыкантов и продемонстрировать их мастерство во всем блеске. Но достигает он большего. На пластинках его интерпретация Дивертисментов

К.287 и 334 безупречна, но несколько холодновата. На концерте же они производят потрясающее впечатление. Струнные Западноберлинского филармонического играют с такой страстностью, как если бы от этого зависела их жизнь, не теряя при этом удивительной легкости исполнения. В медленных частях они настолько растворяются, что кажется, будто время застывает. Те, кто критикуют караяновского Моцарта за холодность и безликость, по-видимому, слышали его только на пластинках. Концертное исполнение Дивертисментов Моцарта всегда оставляет чарующее впечатление.

Больше всего в сотрудничестве Караяна и Западноберлинского филармонического оркестра меня поражает то, что, несмотря на тщательную подготовку, предшествующую каждому выступлению, на самих концертах отсутствует всякая механистичность, сколь бы ни утверждали обратное иные критики. Наоборот, в них чувствуется самозабвенность, непринужденность, которая напрочь опровергает кажущуюся рассчитанность поведения самого Караяна за дирижерским пультом. Это удивительное явление.

4. Венская государственная опера

Издавна Венская «Staatsoper» считается одним из крупнейших оперных театров мира. В первом десятилетии нашего века ее директором был Густав Малер, к его преемникам на этом посту принадлежали Рихард Штраус, Бруно Вальтер и Карл Бём. Принимая во внимание славные традиции, заложенные этими музыкантами, не удивительно, что Караян ухватился за возможность стать художественным руководителем театра, которая представилась ему в 1956 году. Но Караян знал также, что почти все его предшественники покинули театр из-за капризов публики, вмешательства правительственных министров, бюрократизма администрации, а чаще всего из-за всех трех факторов, вместе взятых. И хотя Караян в тот период был наиболее почитаемой фигурой в артистическом мире Вены, в конце концов он тоже пал жертвой неблагоприятной ситуации. В музыкальных кругах Вены по сей день продолжаются споры о том, хорошим или плохим руководителем оперного театра был Караян и кто повинен в тех трудностях, с которыми ему пришлось столкнуться.

Караян принял на себя руководство театром в 1956 году, когда репутация этого коллектива достигла самой низкой за послевоенный период точки. Караян должен был восстановить престиж театра, и для этого его наделили неограниченными полномочиями. Однако полнота его власти вскоре оказалась сомнительной. Караян уже раньше мог познакомиться с наименее привлекательными порядками этого заведения. Последний раз он выступал здесь в 1937 году по приглашению Бруно Вальтера и дирижировал «Тристаном» почти без репетиций.

Следующее выступление Караяна в театре состоялось только в 1956 году, когда он дирижировал «Лючией», которую показывала гастролировавшая в Вене труппа Ла Скала. Между этими выступлениями была война, но также и соперничество с Фуртвенглером и его приверженцами, которые зачастую использовали свои связи в правительственных кругах. Все эти интриги долгое время мешали Караяну выступать в Венской филармонии и Венской государственной опере. Исключение составили осуществленные при поддержке Вальтера Легге записи для фирмы «EMI». В начале 50-х годов фирма выпустила пластинки со «Свадьбой Фигаро» и «Волшебной флейтой» Моцарта в исполнении ведущих солистов Венской оперы и Венского филармонического оркестра под управлением Караяна.

«Свадьба Фигаро» в интерпретации Караяна получила не слишком теплый прием, многие критики особенно возражали против чрезмерно быстрых темпов, убивавших, по их мнению, поэтичность произведения. Рецензии на «Волшебную флейту» были гораздо более благожелательными.

Перед войной Караян развил бурную дирижерскую деятельность в Ульме, Ахене и Берлине, с 1947 года он много работал в миланском театре Ла Скала. Видя крепнущий престиж Караяна, Венская опера весной 1956 года предложила ему пост директора, который он принял. Это произошло спустя два дня после необыкновенного успеха Караяна в итальянской постановке «Лючии».

Трудности, с которыми пришлось столкнуться Караяну, были самого различного толка, поскольку требования в театре упали до невероятно низкого уровня, а про дисциплину уж и говорить не приходилось. Джозеф Вексберг, который, насколько я помню, постоянно пишет о Венской опере, приводил следующие ужасающие подробности: «Жалкие репертуарные спектакли с посредственными дирижерами, второразрядными певцами и беспомощной режиссурой стали в этом театре правилом. Часто приглашают неопытных певцов, случайно блеснувших в каком-нибудь спектакле. Репетиции здесь не очень приняты, в оркестре полно случайных музыкантов, статистов приглашают порой слишком поздно, когда им уже не разобраться, что происходит на сцене... Весь этот развал достиг апогея в прошлом месяце, когда после премьеры «Тангейзера» разъяренные оперoманы свистом и топотом выгнали исполнителя главной партии со сцены и преследовали его потом по всему театру» («Сатердей ревью», 27 апреля 1957 года).

Прежде чем выступить хотя бы один раз, Караян потратил месяцы на подготовительную работу. Предложения, которые он выдвинул с целью восстановить репутацию театра, как и следовало ожидать, были радикальными. Основная причина упадка театра, по его мнению, заключалась в «групповом» принципе, которым театр руководствовался в течение десятилетий. Согласно этой системе, с несколькими ведущими певцами заключались контракты на весь сезон, и они пели главные партии во всех операх немецких, итальянских или французских. В эпоху, когда реактивные самолеты переносят знаменитых оперных звезд с одной сцены на другую, а публика может познакомиться с искусством лучших через граммофонные записи, только венскому театру было позволительно цепляться за такую порочную систему.

Не удивительно поэтому, что Караян ее отменил, не обращая

внимания на возмущенные голоса, раздающиеся и по сей день. Взамен он предложил иной принцип, по которому ведущие оперные театры, такие, как Ла Скала и Венская опера, обменивались бы лучшими постановками, т.е. самые интересные итальянские спектакли показывались бы в Вене, а немецкие — в Ла Скала.

Кроме того, предполагалось заключить соглашение между Зальцбургским фестивалем и Венским театром о том, что фестивальные постановки осенью будут переноситься в Вену. Это сократило бы расходы, поскольку затраты были бы совместными, а также означало бы, что в Вене будут показываться спектакли фестивального уровня. Кроме того, Караян обязался подписать контракты с ведущими дирижерами, продолжительностью несколько месяцев каждый, и тем самым избавиться от второразрядных «капельмейстеров». Поскольку у Караяна сложились хорошие отношения и с дирекцией Зальцбургского фестиваля, и с театром Ла Скала, обе обменные программы удались на славу (хотя ни один венский спектакль не поехал в Ла Скала). Вскоре после того, как он занял пост директора, Караян дирижировал великолепной постановкой «Отелло»[132] Верди с Марио дель Монако[133] и Ренатой Тебальди[134] в главных партиях, в которых их потом заменили постоянные солисты венской труппы, конечно же во многом уступавшие первым исполнителям. При поддержке продюсера записывающей фирмы „Decca“ Джона Калшоу Караян подарил миру запись этой постановки «Отелло» необычайной красоты и силы. Первоначально на роль Яго предполагали пригласить Этторе Бастианини[135], но певец не был знаком ни со своей партией, ни с оперой в целом, и его в срочном порядке заменил Альдо Протти[136]. Более поздние представления этой оперы в Зальцбурге с участием Джона Викерса[137] и Мирелы Френи[138] оказались еще лучше. В 1973 году Караян сделал вторую запись «Отелло», использовав состав Зальцбургского спектакля, но превосходство поздней записи над первой довольно спорно. Тогда как Ален Рич из журнала «Нью-йоркер» провозгласил запись «потрясающей» и «выдающимся музыкальным достижением года», а специалист по Верди Эндрю Портер поддержал его мнение в журнале «Грамофон», другие критики, например Питер Г. Дэвис из «Нью-Йорк таймс», упрекали запись в «необъяснимо слабом оркестровом ансамбле» и критиковали Караяна за «лоскутную интерпретацию оперы». Дэвид Гамильтон писал в журнале «Хай фиделити», что, «как и другие оперные записи Караяна последнего времени, «Отелло» исполнен дирижером с болышим искусством, но ему не хватает ритмической силы и

непрерывности музыкальной ткани». Конечно, все эти точки зрения могут быть несправедливы, но их расхождения интересны сами по себе.

На первых порах у Караяна были огромные планы, его называли единственным человеком, которому под силу вытащить театр из болота непрофессионализма и интриганства. Но под конец первого года работы Караяна в театре даже такой приверженец дирижера, как Джозеф Вексберг, писал разочарованно: «Все, что он делает, поражает блеском, но испытывает недостаток в глубине. Если прослушать несколько раз одну и ту же оперу в его интерпретации, то первое сильное впечатление убывает и остается непонятная пустота... Как режиссер он показал себя не очень интересно» («Опера эньюэл», 1957 г.).

Нововведения, произведенные Караяном в Венской государственной опере, вызвали похвалы одной части публики и хулу другой. Когда дирижировал Караян, ни у кого не было сомнений относительно качества звучания оркестра или тщательности подготовки спектакля. В четырех операх: в «Кольце Нибелунга», в «Парсифале»[139] , «Отелло» и особенно в «Пеллеасе и Мелизанде»[140] — Караян добился невиданного успеха, который принес Венской опере международное признание. Деятельность Караяна в Венском театре укрепляла и его репутацию дирижера. После представления «Тристана и Изольды» в Вене Гарольд Шонберг сравнивал Караяна с Тосканини и Фуртвенглером: «Караян продемонстрировал почти невероятное владение оркестром... В этот раз в музыке ощущалось отсутствовавшее раньше человеческое тепло... Мы являемся свидетелями глубокой, хотя и медленной перемены его дирижерского стиля» («Нью-Йорк таймс», 23 июля 1959 г.).

«Новый Караян», проявляющийся в записях, сделанных в этот период с Венским филармоническим оркестром, обнаруживает теплоту и мягкость, почти не присутствовавшие в его записях с оркестром «Филармония». Другие критики, однако, отказывались видеть какие-либо перемены в искусстве дирижера. Гарольд Розенталь из «Оперы» писал после представления «Фиделио» в Ла Скала в 1961 году: «Караян настолько упростил партитуру... что я вышел из театра в ярости».

При всех своих личных успехах Караян как художественный руководитель театра сумел добиться немногого. Уровень тех спектаклей, которыми он не дирижировал, был низок, как обычно. Не удалось ему также привлечь в театр дирижеров с прославленными именами. Одни говорили, что дирижеры предпочитали не приезжать в этот театр вообще, боясь не

получить в отсутствие Караяна достаточно времени на репетиции, другие заявляли, что сам Караян забирал все репетиционное время себе. Но подлинная причина трудностей заключалась в том, что Караян был загружен обязательствами в других местах. Будучи главным дирижером Западноберлинского филармонического оркестра, Караян продолжал дирижировать в Лондоне и Милане, а также начал выступать в Америке. Кроме того, он много ездил с Венским филармоническим оркестром. Отсутствуя по нескольку месяцев в сезон, Караян, конечно же, не мог осуществлять ежедневное управление, что совершенно необходимо при руководстве крупным оперным театром. Положение на самом деле стало ухудшаться осенью 1961 года, когда профсоюз техперсонала объявил забастовку. Несколько новых постановок пришлось отсрочить. Большую часть сезона в театре царил хаос, пока вырабатывалось новое соглашение. Но в вопрос его окончательного утверждения вмешалось правительство, и Караян в знак протеста отказался от занимаемой должности. Его поддержал оркестр и все работники театра, включая обслуживающий персонал. Правительству пришлось отступить и принять предложения Караяна, но с тем условием, что в театр будет назначен второй директор, который обеспечит административную стабильность в отсутствие Караяна. На эту должность пригласили Вальтера Шефера, бывшего в то время руководителем Штутгартского оперного театра. Когда после долгого отсутствия Караян вернулся в театр дирижировать «Аидой»[141], ему оказали восторженный прием. Аплодисменты и водопад цветов с верхних ярусов долго не давали ему начать увертюру.

Первый сезон совместного руководства Караяна и Шефера оказался не слишком успешным. Караян подолгу отсутствовал в театре, а Шефер все еще много внимания уделял Штутгарту. Вместо одного в Венской опере теперь было два постоянно отсутствующих директора. Когда Шефер решил, что в сезон 1963/64 года он все-таки займется своим первым театром, его место в Венской опере занял Эгон Хилберт.

Караян и Хилберт так и не нашли общего языка. Недоразумения начались с самого открытия сезона, на котором был показан новый спектакль Ла Скала «Богема». Профсоюз театра отказался допустить итальянского суфлера, тогда как Караян и все певцы Ла Скала требовали его участия. В конце концов спектакль показали вообще без суфлера. Хотя Хилберт и поддерживал Караяна в этом споре, в последующие месяцы отношения между директорами ухудшились. Сообщения о неразберихе в театре занимали первые полосы венских газет на

протяжении всего сезона. Хилберту нравилось самолично решать все вопросы, когда дело касалось приглашения новых певцов и дирижеров. Однако этого ему казалось недостаточно, и он осмелился даже назначить Караяна дирижировать «Тангейзером» в тот же вечер, когда Караян должен был выступать в Вене с Западноберлинским филармоническим оркестром, хотя об этом концерте было известно заранее. В довершение, будто нарочно стараясь оскорбить Караяна, Хилберт пригласил другого дирижера на «Тангейзера», даже не посоветовавшись с Караяном.

Постоянно напряженные отношения с министерством, профсоюзами и директорами-помощниками сломили Караяна. За восемь лет, проведенных в Венской опере, он перенес несколько нервных расстройств. В конце концов доведенный до отчаяния Караян бросил этот театр и дал зарок никогда больше не дирижировать в Австрии.

Уйдя из Венской оперы, Караян намеревался навсегда покинуть родную Австрию. Однако руководители Зальцбургского фестиваля предложили ему столь привлекательные условия работы, что он согласился по крайней мере дирижировать в Зальцбурге каждое лето.

После ухода Караяна театр быстро вернулся в исходное упадочное состояние, из которого его извлекали только случайные гастроли Бернстайна[142] или Карла Бёма. Несмотря на выработанное соглашение, по которому в 1972 году Караян должен был приехать в Вену и дирижировать там «Тристаном», поставленным для Зальцбургского пасхального фестиваля, интриги и озлобленность некоторых кругов снова вмешались в дело. Влиятельные лица начали проталкивать в этот же сезон постановку «Тристана», осуществленную Бернстайном и Висконти[143]. Настал момент, когда и Караян и Бернстайн очередной раз зареклись дирижировать в Вене.

Когда Караян покинул Вену, завершился также и его контракт с фирмой грамзаписи „Decca“, на которой Караян много записывался с оркестром Венской оперы и «Филармонией». Теперь Караян подписал выгодный контракт с фирмой „Deutsche Grammophon“, предусматривавший, что Караян будет записываться только с Западноберлинским филармоническим оркестром. За последующие годы Караян записал в Вене лишь несколько пластинок, и все они требовали особой и дорогостоящей подготовки. Хотя такие обстоятельства не позволяли больше Караяну записывать итальянские оперы, в чем ему ранее помогала фирма „Decca“, но, записав в 1973 году «Богему» в Западном Берлине, а в 1974 году — «Мадам Баттерфляй», Караян и „Decca“ снова обратились к итальянской

опере.

Увлечение Караяна итальянской оперой остается одной из самых ярких сторон его пребывания в Вене. В отличие от других немецких дирижеров, Караян испытывает несомненную слабость к здоровому и простому музыкальному искусству Италии, к его раскованному стилю пения. В ходе беседы с Уинтропом Сарджентом из журнала «Нью-йоркер» Караян пояснил, почему ему так нравится дирижировать итальянскими операми: «Возьмем для примера «Тоску». Это все равно как на закуску съесть обычный вкусный сэндвич — очень полезно для здоровья. В «Тоске» содержатся самые основные чувства, а также порция насилия. Того количества энергии, которое можно извести в «Тоске», вполне достаточно для убийства, но в том-то и состоит прелесть, что после спектакля тебя не казнят» («Нью-йоркер», 7 января 1961 года). Караян действительно записал «Тоску» в последние годы своего венского периода, и это интереснейшая трактовка оперы.

Оглядываясь теперь на годы, проведенные Караяном в Вене, можно смело утверждать, что, каких бы успехов Караян ни добился за дирижерским пультом (о чем свидетельствуют многие памятные спектакли и пластинки), директор оперного театра из него не получился. Причина неудачи состояла не только в бесчисленных препонах, но и в его собственном характере. Караян одержим стремлением к совершенству, к осуществлению самых прихотливых замыслов. Он не очень общителен, административные хлопоты приводят его в бешенство — одним словом, не такому человеку править крупным оперным театром. Он не мог не усложнить жизнь многим людям, и в первую очередь самому себе. Займись он вплотную разбором всех административных проблем и интриг, он перестал бы быть дирижером. Только такие люди, как Рудольф Бинг, руководители, не занятые собственным творчеством, могут добиться успеха на своем посту, но никак не Караян и ему подобные. Но вместе с тем без фантазии и художнического видения с этой работой тоже не справиться должным образом. По-видимому, оптимальным решением для Венского театра было бы совместное руководство, если удастся найти двух терпимых и дополняющих друг друга людей. Что же касается Караяна, то он взял дело в свои руки и нашел идеальный выход: фактически он основал свой собственный оперный театр, где он сам — единственный постановщик и дирижер. Это Зальцбургский пасхальный фестиваль, где Караян дирижирует начиная с 1967 года. Если там и случаются неудачи, Караян может винить только самого себя.

В Зальцбурге Караян по-настоящему чувствует себя в своей

стихии, совершенствуется как музыкант и старается на сцене воплотить свои художественные стремления.

5. Фестивали в Зальцбурге

Караян связан с Зальцбургским фестивалем многими нитями, и некоторые из них протягиваются в его юность, к первым годам музыкальной учебы: ведь Караян родился в Зальцбурге, а первый фестиваль там состоялся, когда ему исполнилось двенадцать лет. С тех пор Зальцбургский фестиваль завоевал славу одного из лучших среди множества летних фестивалей искусств, возникших в недавнее время. Вряд ли найдется хоть один крупный музыкант, который не выступал бы на Зальцбургском фестивале за последние тридцать лет.

На Караяна большое влияние оказали те музыканты, которых он, будучи молодым, видел в Зальцбурге, их высочайшая требовательность к исполнительскому искусству. Работая в Ульме, Караян часто посещал репетиции Тосканини, Фуртвенглера, Бруно Вальтера и Макса Рейнхардта, а позже репетировал оперные и драматические постановки.

До войны Караяну удалось только раз дирижировать в Зальцбурге — это был балетный спектакль «Послеполуденный отдых фавна»[144], и он прошел незамеченным.

В марте 1956 года Караян подписал четырехлетний контракт с Зальцбургским фестивалем и вскоре уже дирижировал запомнившимися всем постановками «Фиделио», «Электры»[145], «Фальстафа» и «Дон Карлоса»[146]. Хотя первоначально на фестивале предполагалось ставить главным образом произведения Моцарта, Караян убедил дирекцию разрешить более разнообразный репертуар, и для этого было даже выстроено новое здание театра — „Grosse Festspielhaus“, проект которого разрабатывал сам Караян. На его открытии в 1960 году был показан «Кавалер роз» в постановке Караяна.

Хотя некоторые критиковали новое здание за то, что оно оказалось чересчур велико для постановок Моцарта, тем не менее сцена шириной почти 38 метров, новейшее техническое оборудование и замечательная акустика помещения не могли не радовать. Впоследствии „Grosse Festspielhaus“ прославился наиболее удачными спектаклями Зальцбургского фестиваля, включая «Отелло», «Бориса Годунова», «Кавалера роз» Караяна и «Воццека» Карла Бёма. Постановка оперы Мусоргского «Борис Годунов» явилась сенсацией сезонов 1965 —1967 годов. В спектакле, исполнявшемся на русском языке, принимали участие многие оперные звезды из Советского Союза и других социалистических стран, хор Софийского радио, и во главе всех

Николай Гяуров[147], добившийся в заглавной партии необычайного успеха. Сама постановка отличалась роскошью и полностью использовала гигантскую сцену театра, особенно в многочисленных массовых сценах; некоторым эта пышность показалась даже чрезмерной.

Как только открылся „Grosse Festspielhaus“, Караян ушел с поста художественного руководителя Зальцбургского фестиваля. Те, кто с самого начала восставал против постройки нового театра, были вне себя от ярости: человек, больше всех ратовавший за новый театр, теперь его покидает. Но как и во всех случаях с отказами Караяна от какого-нибудь поста, это не был простой каприз. Во-первых, австрийское правительство решило транслировать по телевидению торжественное открытие театра и соответственно спектакль «Кавалер роз» под управлением Караяна. В конце концов австрийским налогоплательщикам новый театр обошелся в несколько миллионов долларов, и они все имели право присутствовать на первом представлении. Кроме того, многим из них билет на спектакли фестиваля был не по карману. Но Караян и слышать не хотел ни о какой трансляции. Он был убежден, что телевидение не сумеет передать все оттенки постановки. Некоторое время спустя после премьеры Караян заснял свою постановку «Кавалера роз», но от участия австрийского телевидения отказался.

Другой причиной конфликта Караяна с дирекцией фестиваля послужило намерение Караяна поставить «Трубадура» Верди. Руководителям фестиваля это показалось слишком серьезным отступлением от традиций, они боялись, что, если Караян и дальше пойдет по такому пути, Зальцбургский фестиваль, специализирующийся на Моцарте и Рихарде Штраусе, превратится в обычный оперный театр. В ответ на их возражения Караян сложил с себя полномочия художественного руководителя.

Позднее, в 1964 году, когда Караян ушел из Венской государственной оперы, дирекция Зальцбургского фестиваля, по-видимому, одумалась, снова пригласила Караяна в Зальцбург и предоставила ему carte blanche[148]. Это означало новые постановки «Трубадура» и «Бориса Годунова». Огромный успех спектаклей полностью оправдал неуступчивость Караяна. Более того, цели и традиции Зальцбургского фестиваля не изменились в своей сути. Основное внимание по-прежнему уделялось Моцарту, но теперь появилось больше возможностей для постановки других произведений. Расширился не только оперный репертуар: после возвращения Караяна на концертах стали исполнять больше современной музыки. Провинциальный Зальцбург оказался в

центре внимания, билеты распродаются до единого почти на все представления.

Но даже таких исключительных полномочий Караяну было мало. Его давнишней мечтой было поставить полностью тетралогию «Кольцо Нибелунга» Вагнера, а Зальцбургский театр с его прекрасным техническим оснащением казался самым подходящим местом. Однако во время летнего фестиваля сделать это невозможно, поскольку возникла бы конкуренция с Байрейтским фестивалем, а это показалось бы не только оскорбительно его организаторам, но доставило бы массу практически неразрешимых проблем самому Караяну: поскольку хороших вагнеровских голосов не так уж много, обоим фестивалям пришлось бы соперничать и сманивать друг у друга одних и тех же певцов.

Решение, которое принял Караян, оказалось, как всегда, необычайно смелым: он организует в Зальцбурге еще один фестиваль, который будет проводиться в другое время года. Так в 1967 году появился Зальцбургский пасхальный фестиваль, на котором Караян поставил (и сам дирижировал) «Кольцо Нибелунга», «Мейстерзингеров», «Фиделио», «Тристана» и другие оперы. Фактически Караян основал свой собственный оперный театр, поскольку, кроме него, на пасхальном фестивале никто не дирижирует. В течение недели показывают, как правило, одну-две оперы и дают два хоровых или симфонических концерта. Всем дирижирует Караян, а играет Западноберлинский филармонический оркестр. Это гигантский бенефис одного человека, не имеющий аналогий в современном мире искусства.

Другой интересной особенностью этого фестиваля можно назвать то, что грамзапись каждой оперы делают за несколько месяцев до спектакля. Кассетные записи поступают в распоряжение исполнителей для изучения, а пластинки с автографами исполнителей выдаются подписчикам во время фестиваля. Возьмем для примера фестиваль 1973 года. Он состоял из постановок «Золота Рейна»[149] и «Тристана» (режиссер, художник по свету и дирижер — Караян), концерта из произведений Бетховена и концерта хоровой музыки Моцарта и Верди. Каждый концерт давался дважды, все восемь вечеров фестиваля дирижировал Караян.

Цены билетов достигают 60 долларов на оперный спектакль и 30 долларов на концерт — невероятная дороговизна. Но гораздо более удивительно то, что поступления от билетов далеко не покрывают расходы на организацию фестиваля и что билеты полностью расходятся по подписке за год вперед!

Огромные суммы, которые тратятся на фестиваль, отнюдь не

безрассудное мотовство. Оперные постановки повсюду обходятся дорого. Зальцбург же предлагает зрителям не только лучший оркестр и, вероятно, лучшего дирижера, но и спектакли, которые по масштабности не знают себе равных. Что бы ни говорили о Караяне, но тщательная подготовка всех его режиссерских работ не вызывает сомнений.

Как я уже говорил, фестивальные билеты продаются по подписке. Более того, около трети подписчиков состоят в «Обществе попечителей пасхального фестиваля». Они не только подписываются на один из двух циклов, но также вносят около восьмидесяти долларов каждый сверх номинальной платы. За этот дополнительный взнос им предоставляются некоторые привилегии. Во-первых, они получают в подарок грамзапись новой фестивальной работы Караяна; в общую продажу эти пластинки поступают гораздо позже, к тому же подписчики получают пластинки с автографом маэстро. (В последние годы подписчики получили пластинки всего цикла «Кольцо Нибелунга», а в 1973 году им выдали запись «Страстей по Матфею»[150], исполненных годом раньше на фестивале и записанных затем фирмой „Deutsche Grammophon“; в магазины пластинки поступили только осенью 1973 года.) Подписчиков также допускают на репетицию концерта, и они получают уникальную возможность видеть Караяна и Западноберлинский филармонический за работой. Впрочем, то, что они видят, нельзя назвать настоящей рабочей репетицией. Взять для примера хотя бы фестиваль 1973 года: оркестр играл отрывки из Домашней симфонии[151] Р. Штрауса, которую он исполнял уже множество раз. Караян всего несколько раз останавливал оркестр, чтобы указать на мелкие неточности фразировки, да и вся репетиция длилась не больше сорока пяти минут. Но подписчикам и этого было достаточно.

Пасхальный фестиваль оказывается столь дорогим еще и потому, что он не получает никаких дотаций от правительства (хотя местные власти гарантируют возмещение убытков), и, следовательно, помощь богатых меценатов ему необходима. Удорожает фестиваль и то, что каждую оперу показывают ограниченное число раз, а любой оперный театр только тогда начинает покрывать гигантские расходы на репетиции и оформление, когда много раз покажет спектакль. Единственная часть фестиваля, приносящая доход — это концерты Западноберлинского филармонического оркестра, поскольку они рассматриваются как регулярные гастроли коллектива и финансируются сенатом Западного Берлина. Принимая во внимание астрономические цены билетов, малое число

спектаклей и популярность фестиваля, не вызывает удивления тот факт, что посещение зальцбургских спектаклей стало вопросом престижа и что фестиваль собирает самую снобистскую аудиторию, закрывая дверь перед рядовым поклонником музыкального искусства.

Но властолюбие Караяна перечеркивает всякое другое решение, поскольку он хочет работать только в идеальных условиях, а они для него существуют только в Зальцбурге. „Grosse Festspielhaus“ — лучший в мире оперный театр в смысле технической оснащенности, освещения и т.д. Поскольку как оперный театр он функционирует нерегулярно, Караян может неделями репетировать прямо на сцене. Кроме того, он может использовать вместо настоящего оркестра записанную на кассеты музыку — метод репетиций, абсолютно запрещенный профсоюзами музыкантов в Северной Америке. Наконец, он может пригласить свой собственный оркестр — Западноберлинский филармонический, а не какой-нибудь второразрядный оперный. Повелитель Зальцбургского пасхального фестиваля, он должен беспокоиться только о своих собственных постановках и не тратить время и силы на другие, как это было в Вене. Эти условия необходимы для осуществления его художественных стремлений, но в результате только немногие, очень состоятельные люди могут увидеть Караяна во всем блеске. Демократизация оперных театров несовместима с идеалами Караяна, и только телевидение могло бы послужить выходом, тем более что Караян уже заснял на видеопленку несколько своих спектаклей.

Постановки Караяна в Зальцбурге, как правило, удачны. Оркестр играет великолепно, а тщательно подобранные певцы всегда хорошо подготовлены. Сценография его художника Шнейдера-Симсена[152] и освещение самого Караяна создают зрелище, которое сравнимо только с синерамой.

Тем не менее постановки можно кое в чем упрекнуть. Огромные размеры сцены удобны для создания впечатляющих сценических эффектов, но затрудняют слышимость и общение актеров друг с другом. Между тем любимые исполнители Караяна, Карл Риддербуш и Хельга Дернеш[153] среди прочих, никак не соглашаются считать это изъяном. Они утверждают, что размер сцены просто предъявляет повышенные требования к пению и актерской игре: им приходится искать новые выразительные средства, новые способы общения друг с другом и со зрителями, а что касается слышимости, то с этим никогда не возникает проблем, поскольку Караян очень внимательно контролирует громкость оркестра. Дернеш даже дипломатично

заявила, что судить об этом должна не она, а зрители. Я как раз мог бы выступить в роли зрителя-судьи и должен сказать, что большая часть «Тристана» произвела обескураживающее впечатление. Несмотря на то что Караяну приписывают «камерный» подход к музыке Вагнера, в моменты, когда оркестр звучит громко, певцов действительно плохо слышно. Американское контральто Лили Чукасян[154], которая пела в «Гибели богов»[155], предполагает даже, что в зале плохая акустика. Однако Караян упорно ставит певцов в глубь сцены, даже во время больших сольных кусков. Так, например, в «Тристане» Дернеш пела „Liebestod“[156], стоя на расстоянии почти семнадцати метров от рампы, и временами голос пропадал, хотя сама по себе мизансцена выглядела очень впечатляюще.

Однако достоинства спектаклей Караяна значительно перевешивают их недостатки, поскольку только в Зальцбурге созданы условия для самых монументальных вагнеровских постановок нашего времени. Именно в Зальцбурге все таланты Караяна проявляются наиболее полно.

Подлинным сердцем Зальцбургского фестиваля, скорее всего, остается оркестр. Под управлением Караяна Западноберлинский филармонический оркестр играет Вагнера на редкость увлеченно и самозабвенно, потому что Караян требует от музыкантов не только технического совершенства, но и проникновения в поэтический смысл каждой ноты. Удивительной способностью Караяна-дирижера является то, что он умеет держать зал в напряжении всегда, будь то одна музыкальная фраза, сцена или пятичасовая опера. Во время спектакля Караян никогда не позволяет себе расслабляться. Он не выглядит очень активным за пультом, и музыка может звучать мягко, но вблизи заметно, что все его тело напряжено, как перед прыжком, а на лице написана отрешенность. В том репертуаре, который считается традиционным репертуаром Караяна — прежде всего музыкальные драмы Вагнера, — его зальцбургские постановки создали новый эталон оперного спектакля. Записи, при всей их технической безупречности, дают лишь отдаленное представление о сценических достижениях Караяна. Масштабность этих зрелищ, их необычайное драматическое напряжение можно оценить, только побывав на спектаклях Зальцбургского фестиваля.

6. Караян в Америке

В отличие от большинства ведущих дирижеров своего поколения Караян приехал в Америку первый раз, когда ему исполнилось сорок семь лет, уже вполне сложившимся мастером. Да и в последующее время он не частый гость в этих краях. С американскими оркестрами Караян тоже выступал довольно мало: две недели с Нью-Йоркским филармоническим оркестром в 1958 году, несколько концертов с Лос-Анджелесским филармоническим оркестром на концертной эстраде «Голливуд боул»[157] в 1959 году и два концерта с Кливлендским оркестром в Европе в 1967 году; несколько раз Караян появлялся в Метрополитен-опера в 1967 и 1968 годах. Более того, сейчас, когда американским музыкальным коллективам остро необходимы руководители, Караян упорно отвергает многочисленные предложения из США. В Европе же он ведет себя совсем иначе и заработал репутацию музыканта, принимающего одновременно дюжину приглашений; и, что самое удивительное, ему всегда удается сдержать слово. Однако, в силу самых различных обстоятельств, с американской музыкальной жизнью Караян познакомился поздно и не установил с ней прочные отношения. Несомненно, одной из причин явилось прошлое Караяна... Однако были, конечно, и другие основания для редких визитов Караяна в Америку; более связанные с его художественными установками, чем с критикой в его адрес.

В начале 1955 года Западноберлинский филармонический оркестр во главе со своим прославленным дирижером Вильгельмом Фуртвенглером собирался впервые отправиться на гастроли в США. Но Фуртвенглеру так и не пришлось представить свой выдающийся коллектив американской публике: 30 ноября 1954 года после долгой болезни дирижер скончался. Американское турне оказалось под угрозой срыва, поскольку его финансировал детройтский промышленник Генри Рейхольд при условии, что дирижером будет Фуртвенглер; после его смерти контракт был расторгнут. К счастью, в дело вмешалось западногерманское правительство и согласилось выделить средства на поездку оркестра. Теперь надо было только найти дирижера. Кто мог заменить Фуртвенглера? В прессе назывались имена Герберта фон Караяна и Серджу Челибадаке, но в более выгодном положении, несомненно, находился Караян. Он уже давно лелеял мечту унаследовать Западноберлинский оркестр и старался заручиться поддержкой влиятельных друзей. Когда за

год до смерти Фуртвенглера к Караяну пришел администратор оркестра доктор фон Вестерман и спросил, поедет ли Караян с оркестром, если Фуртвенглер не сможет, Караян согласился, но при условии, что его назначат постоянным дирижером оркестра. На сей раз Караян уже начал предгастрольные репетиции с оркестром, а официальное назначение его на пост Фуртвенглера все не приходило. Такое решение находилось в компетенции западноберлинского сената, который не намеревался собираться в ближайшее время, до начала гастролей. Караян, с его железной волей, по-видимому, отказался бы от поездки, если бы бургомистр Западного Берлина не предложил временную меру: решили, что на пресс-конференции, посвященной поездке оркестра за океан, сенатор по делам культуры предложит Караяну занять место Фуртвенглера. Таким образом восшествие Караяна было оглашено и его самолюбие удовлетворено. После возвращения в Западный Берлин Караяна официально утвердили постоянным дирижером Западноберлинского филармонического оркестра.

Но все те трудности, которые подстерегали эти гастроли, только начинались. За неделю до прибытия оркестра в Адлевилд волна протестов чуть было не привела к отмене гастролей вообще...

Ко дню прибытия оркестра в Вашингтон (25 февраля) интерес общественности резко возрос. Будут ли демонстрации? Если будут, то насколько серьезные? В действительности ни в аэропорту, ни у отеля пикетов не было, лишь позднее несколько демонстраций состоялось перед концертным залом. А что скажет Караян в свою защиту? Караян ограничился фразой: «Я не собираюсь обсуждать политические проблемы, я приехал сюда как музыкант». Затем он исчез из поля зрения и появился только на концерте, а его администратор говорил всем, что дирижер простудился.

На следующий день в газетах появилось интервью с двумя ветеранами Западноберлинского оркестра, которые защищали своих дирижеров и администратора от обвинений в пронацистских симпатиях. Оба рассказали, как Вестерман защищал их и их семьи от преследований и даже ухитрялся выплачивать им зарплату, когда нацистские власти все-таки вынудили их покинуть оркестр.

Гастроли начались в Вашингтоне в назначенный срок. Караян и оркестр вызвали восторженные аплодисменты публики и одобрение прессы. В особенности Караяну удалась программа, состоявшая из Хаффнерсимфонии Моцарта, «Тиля Уленшпигеля»[158] Штрауса и Первой симфонии Брамса. Как

писал критик газеты «Нью-Йорк таймс» Джей Уолц, «хотя господин фон Караян, когда дирижирует, создает полное впечатление, что его тело без костей, его Моцарт прозвучал столь же плавным, сколь и точным. Музыка Штрауса в его исполнении была динамичной и пьянящей, а симфония Брамса лилась широко и величественно» (28 февраля 1955 г.)

Единственное, что не удалось немецким музыкантам, это исполнение американского гимна; в предгастрольной суматохе о нем позабыли. Однако, когда Караян осенью вернулся в Штаты с лондонской «Филармонией», он был лучше подготовлен. Один из ведущих английских композиторов Уильям Уолтон[159] сделал для оркестра аранжировку гимна.

Триумф дирижера и оркестра продолжался. Говард Таубман описывал в «Нью-Йорк таймс» царившее в зале возбуждение: «Как только оркестранты начали подниматься на сцену и занимать свои места, публика не замедлила выказать свое доброжелательное отношение. То и дело вспыхивавшие аплодисменты уже не смолкали, когда появился концертмейстер, и достигли громовой силы при выходе господина фон Караяна» (2 марта 155 г.).

Однако, высоко оценивая Караяна и оркестр в целом, Таубман отметил, что оркестру не хватает блеска, и даже прямо заявил, что «иные исполнители ни в какое сравнение не идут с лучшими американскими музыкантами и представителями некоторых европейских оркестров». Замечания Таубмана и других критиков, побывавших на концертах, говорят о том, что Караян получил оркестр не в лучшем состоянии. Своим нынешним исключительным престижем Западноберлинский филармонический оркестр в огромной степени обязан Караяну.

3 марта на пресс-конференции Караяну пришлось ответить на вопросы журналистов, большинство которых, конечно же, касалось его политических убеждений и его поведения во время войны. Караян отверг какую-либо симпатию к принципам национал-социализма со своей стороны...

2 апреля оркестр закончил шестинедельные гастроли. Караян любезно поблагодарил американцев «за теплый, дружеский прием, который превзошел ожидания». Дирижер дал понять всем, что его мастерство не подлежит сомнению и что Западноберлинский оркестр находится в надежных руках. Дни в Америке были очень трудными для Караяна, поскольку он должен был утверждать себя одновременно по трем направлениям: перед американской публикой, перед оркестром, так как предстояли выборы постоянного дирижера, и перед западноберлинским сенатом, который обладал решающим словом в вопросе

назначения и наблюдал за ходом гастролей, оценивая, достоин ли Караян стать преемником Фуртвенглера.

Но Караяну не пришлось долго ждать, чтобы выяснилось настроение оркестра. 5 марта в Питтсбурге было объявлено, что большинство оркестрантов проголосовало за Караяна. Через несколько дней после возвращения в Западный Берлин сенат утвердил назначение Караяна главным дирижером. На официальный вопрос одного из сенаторов: «Намерены ли вы поддерживать в работе с оркестром традиции Фуртвенглера?» — Караян ответил: «С величайшей радостью». Итак, Караян стал четвертым по счету руководителем Берлинского оркестра — после друга Вагнера Ганса фон Бюлова, легендарного Никиша и загадочного Фуртвенглера. В 1958 году Караян был приглашен выступать с Нью-Йоркским филармоническим оркестром. До этого Караян беспрепятственно приезжал в США: с лондонским оркестром «Филармония» осенью 1955 года и с Западноберлинским филармоническим — в 1956 году. Однако американские музыканты, многие из которых эмигрировали из нацистской Германии или непосредственно подверглись гонениям, должны были играть с ним впервые. Коллектив оркестра Нью-Йоркской филармонии славился своей непочтительностью к дирижерам (многие рассказывают, что они заставили уйти Барбиролли[160] в 1936 году и отняли полжизни у Митропулоса[161]). Но что бы про них ни говорили, в первую очередь они были профессионалами. Они играли с Караяном без сопротивления. Тем не менее они выразили свое отношение к нему поступком, который для многих остался незамеченным: оркестранты, условившись заранее, не встали, когда Караян поднялся на сцену, тем самым отказав ему в традиционном знаке уважения, полагающемся дирижерам. Но Караян, которого, очевидно, предупредили, не заострил на этом внимания и, как стало ясно потом, оказался прав. Его выдержка победила, и оркестр играл превосходно.

Программа включала симфоническую поэму Рихарда Штрауса «Жизнь героя» и Девятую симфонию Бетховена — одни из наиболее любимых произведений Караяна. Квартет солистов в финале Девятой симфонии возглавила Леонтина Прайс[162], которой Караян создал славу в Европе. Дирижируя этими произведениями, Караян покорил и оркестр, и слушателей. Говард Таубман из газеты «Нью-Йорк таймс», который не был в восторге после симфонии Моцарта «Юпитер»[163], воспринял Девятую совсем иначе, поскольку в ней Караян показал, «что он может вести оркестр мужественно и властно… Мы услышали Бетховена, исполненного жизненной силы и сострадания…

Караян любит задерживаться на поэтических фразах, выделять изысканные звучания, но рядом в нем живет и огненный темперамент» (22 ноября 1958 г.).

Летом 1959 года Караян вернулся в Северную Америку, чтобы выступить на Ванкуверском фестивале и в «Голливуд боул». На этом первом международном фестивале в Ванкувере Караян был одной из главных звезд, как и Бруно Вальтер, который давал уже свои последние концерты. Бетховенскую программу Караяна слушатели приняли хорошо, но, по свидетельству некоторых исполнителей, сам он остался не вполне доволен. Вопреки уверениям, будто специально для фестиваля подобрали первоклассный оркестр, Караян нашел, что на репетициях музыканты были недостаточно внимательны и усердны.

В «Голливуд боул» Караян и Лос-Анджелесский филармонический оркестр исполнили две программы: одну бетховенскую, такую же, как в Ванкувере, и другую, составленную из любимых произведений дирижера — «Жизни героя», увертюры к «Мейстерзингерам», Хаффнер-симфонии, а также, довольно неожиданно, «Вопроса без ответа»[164] Чарльза Айвса[165]. Все критики в очередной раз подивились умению Караяна «держать» оркестр, но иные нашли это сомнительным достоинством. В «Мьюзикл Америка» Элберт Голдберг выразил претензии ко всему дирижерскому искусству Караяна: «Стиль Караяна характеризует странная сдержанность, моменты самозабвения, эмоционального углубления крайне редки, хотя оркестр звучит идеально» (август 1959. г.).

Как ни странно это может показаться, но после двух концертных программ, которые Караян дал в течение девяти месяцев, он никогда больше не выступал с американским оркестром в США. (Конечно, он дирижировал оркестром Метрополитен-опера в 1967 и 1968 годах, но только в оркестровой яме.)

И хотя летом 1967 года Караян управлял Кливлендским оркестром, концерты проходили в Зальцбурге и Люцерне, а не в Северанс-холл[166] Кливленда. Эти концерты также послужили источником споров. В своей статье (журнал «Инструментэлист», август 1968 г.) Морис Фолкнер утверждал, что сумбурная дирижерская манера Караяна чуть ли не заставила оркестр остановиться при исполнении Пятой симфонии Прокофьева. «Флейты и фагот легко, упруго возвестили начало симфонии. Тут размахивающий руками маэстро закрыл глаза, и все поехало вкривь и вкось. Мелкие детали, например нежнейшие pianissimo, и побочные мотивы были оставлены на милость музыкантов, которые настолько удачно справились с трудностями, насколько

это возможно в отсутствие помощи с дирижерского пульта. Были моменты изменений темпа, когда музыкантам с трудом удавалось угадывать намерения маэстро. Но самый серьезный удар оркестр получил в третьей части, во время poco piuanimato[167] , где тональность переходит в фа-мажор и где первые скрипки и виолончели должны подхватить мелодию на самом воздушном pianissimo. В этот момент находчивому концертмейстеру и его коллегам пришлось мгновенно определять, чего от них захочет капризный дирижер... у нескольких инструментов произошел секундный срыв, но сейчас же на музыкальную ткань был наложен шов... Один из музыкантов, описывая свои ощущения во время концерта, сказал: «Мы как одержимые считали такты!»

В какой-то другой статье приводили слова одного скрипача из оркестра, который якобы сказал, что Караян больше думает о публике, чем об оркестре. Можно было бы сделать вывод, что с Кливлендским оркестром у него сложились неважные отношения, однако его приглашали занять место Джорджа Сэлла после кончины последнего в 1970 году. Караян отказался от предложения, сославшись на свой недавний опыт с Оркестром де Пари, который показал ему, что быть руководителем одновременно двух оркестров невозможно, а Западноберлинский филармонический оркестр всегда останется для него главным. Более того, другие музыканты говорили мне, что играть с Караяном — истинное наслаждение.

Вероятно, объяснить такую разноголосицу можно тем, что некоторые музыканты предпочитают дирижеров типа Сэлла, который сигнализировал каждый важный пассаж палочкой или взглядом. Поэтому многие могли почувствовать себя беспомощными, когда дирижер как бы не обращал на них внимания; ведь метод Караяна в том и состоит, чтобы решать все проблемы на репетиции, а во время концерта концентрироваться на музыке. Даже в Западноберлинском оркестре находятся музыканты, которые предпочитают, чтобы им уделяли больше внимания на концерте. Но основная часть оркестрантов, тех, кто уже сработался с Караяном, ценят самодисциплину и сосредоточенность, которые он воспитывает.

По-видимому, справедливо сказать, что американских музыкантов дирижерская манера Караяна раздражает больше, чем их европейских коллег. Караян тоже предпочитает европейцев. Американские оркестры располагают меньшим репетиционным временем, и из-за этого сам концерт порой превращается в очередную репетицию, где дирижер непременно должен показывать важные моменты и указывать музыкантам, что от них требуется. Поскольку американские оркестры не могут

похвастаться такими щедрыми государственными субсидиями, какие получают Западноберлинский оркестр или „Concertgebouw“[168] , количество их репетиций ограничено, то в результате они зависят от дирижера больше, чем следовало бы. Караян же давно поднялся на ту ступень своей карьеры, когда он может репетировать сколько угодно. С Западноберлинским филармоническим оркестром он отрабатывает одни и те же произведения до тех пор, пока каждая нота не войдет в кровь и плоть музыкантов. В таких условиях оркестру не нужны обычные указания от Караяна, и сам Караян не должен о них заботиться. Но если у Караяна есть возможность беспрепятственно добиваться желаемой степени исполнительского совершенства, зачем ему соглашаться на куда менее благоприятные условия работы американских оркестрантов? В недавнем интервью Караян откровенно сказал, что не видит смысла в гастрольных выступлениях с оркестрами США или какой-нибудь другой страны. В ноябрьском номере журнала «Грамофон» за 1972 год Элан Блит писал: «На мой вопрос, вернется ли он когда-нибудь в Англию дирижировать оркестром «Нью Филармония», Караян ответил, что не может этого сделать, поскольку не привык готовить что-либо впопыхах. «Это ничего не даст ни оркестру, ни слушателям. Я должен в совершенстве знать и произведения, и исполнителей». Караян все-таки дирижировал американскими музыкантами снова, но при особых обстоятельствах. В 1967 году Караян основал свой Зальцбургский пасхальный фестиваль, на котором он предполагал сам поставить и дирижировать полным циклом «Кольца Нибелунга», рассчитывая сделать это за четыре года. Но поскольку постановка в Зальцбурге оперного спектакля, рассчитанного всего на несколько публичных представлений, стоила колоссальных денег, Караян предложил другим театрам купить постановку целиком за соответствующую сумму. Как выяснилось, это было под силу только нью-йоркской Метрополитен-опера; к тому же театр принимал большинство условий Караяна. Генеральный директор «Мет» Рудольф Бинг раньше упорно избегал Караяна, поскольку учитывал общественное недовольство прошлым Караяна. Однако к середине шестидесятых годов Бинг осознал, что «Мет» нуждается в столь прославленном дирижере, как Караян, каковы бы ни были его личные грехи. Поскольку Бинг как раз думал о новой постановке «Кольца», предложение Караяна оказалось как нельзя более своевременным. Ко всему прочему компания «Истерн Эрлайнз» пожертвовала на постановку 500 000 долларов, поскольку, как заявил президент компании Флойд Д. Холл, «это хорошее помещение капитала, да и реклама неплохая». Караян,

несомненно, предпочел бы выписать Западноберлинский оркестр, с которым выступал в Зальцбурге, но этому воспротивились в Америке. Итак, если Караян хотел, чтобы на постановку выделили достаточно средств, ему ничего не оставалось, как подчиниться их требованиям и удовлетвориться оркестром Метрополитен-опера.

Снова Караяну пришлось встать перед музыкантами, которые могли питать к нему неприязнь, и работать в непривычно плохих условиях. Но по утверждению Мартина Майера, Караяну не пришлось особенно волноваться: «Реакция оркестрантов на первой репетиции в театре 7 ноября была враждебной не более чем обычно, а на спектакле оркестр играл с Караяном лучше, чем с каким-либо другим дирижером в этот сезон. Ведь вторая мировая война окончилась двадцать два года назад» («Нью-Йорк таймс мэгэзин», 3 декабря 1967 года).

Однако реакция критики на «Валькирию»[169] в интерпретации Караяна была совсем иной. Так называемый «камерный подход» к Вагнеру обескуражил многих обозревателей, которые писали, что компании «Истерн Эрлайнз» вряд ли стоило финансировать и рекламировать постановку. Вот что сказал Гарольд К. Шонберг в газете «Нью-Йорк таймс»: «Первый акт был, мягко говоря, необычным. Караян, по-видимому, исходил из положения, что коль голоса певцов не слишком сильны, то оркестр следует приглушить и тем самым помочь певцам. В соответствии с этой предпосылкой дирижер чрезвычайно снизил звучность, а кроме того, замедлил темпы... в результате получил совершенно изысканный камерный звук... Остальными актами Караян неожиданно продирижировал вполне традиционно в смысле темпа и динамики. Уже давно стены театра не слышали подобной интерпретации Вагнера» («Нью-Йорк таймс». 22 ноября 1967 г.).

Шонберг признавал тем не менее, что любителям ненатуралистического подхода к Вагнеру (к которым критик себя не причисляет) «трудно и мечтать о лучшем спектакле». Спустя несколько недель он написал статью, вполне прояснившую его отношение к подобного рода спектаклям. Направляя свои критические стрелы на высказывания художника Шнейдера-Симсена, приведенные в программе «Валькирии», Шонберг обвинил его, а следовательно, и Караяна в чрезмерном осовременивании «Кольца». Попытку найти в тетралогии параллели с бедами нашего времени он назвал «интеллектуальным бредом». Сам Вагнер, однако, не опровергал подобное истолкование его музыкальных драм, а его внук Виланд в последние годы утверждал именно такое их прочтение на

Байрейтском фестивале. Сейчас уже общепризнано, что мифы, подобные «Песне о Нибелунгах»[170], отражают социально-психологические черты многих общественных формаций, и поэтому недовольство Шонберга трудно понять. Тем не менее он не был одинок в своем неприятии 1-го акта. В журнале «Нью-йоркер» еще резче высказался Уинтроп Сарджент: «Первый акт получился у господина Караяна довольно вялым и невыразительным. Возможно, он хотел таким способом оттенить последующие ударные точки, но результат оказался весьма туманным, а атаки — смазанными. В дальнейшем ходе спектакля он подбавил энергии, появилась некоторая напористость, сила. Единственной похвалой такой трактовке может быть только то, что она не похожа ни на какую другую» («Нью-йоркер», 2 декабря 1967 г.).

Таким образом, дебют Караяна в «Мет» и его постановку «Кольца» критики приняли без особого восторга. Хотя многие обозреватели отметили, что оркестр театра уже давно не играл так хорошо, они так и не смогли примириться с приглушенной атмосферой первого акта и со спокойным пением — ведь по традиции в вагнеровских операх исполнители должны вопить что есть мочи. Начинающий «героический тенор» Джон Викерс, казалось, потерял голос в сцене бури из первого акта, а Томас Стюарт[171] в партии Вотана скорее говорил, чем пел большую часть второго акта. Более того, даже Гундула Яновиц[172] прозвучала моцартовской героиней! Ко всему прочему многие не могли понять, почему Хундингу так и не принесли есть, хотя он приказал, или куда он удалился, когда авторские ремарки указывают, что он вошел в дом. В этой символистской постановке многие привычные предметы отсутствовали. Но спустя несколько недель обозреватели стали приходить на спектакли снова, чтобы проверить впечатления, и теперь непривычная нежность, которую Караян привнес в «Валькирию», уже не казалась столь эксцентричной. В конце концов, вспоминали они, Дебюсси восхищался Вагнером вовсе не за грохочущий оркестр и не за сверхчеловеческое пение. По-видимому, все жаждут слышать каких-то особенных «вагнеровских певцов» потому, что неверно понимают стиль Вагнера. Вполне вероятно, что музыкальные драмы этого композитора вовсе не требуют немыслимо зычных голосов, а могут довольствоваться обычными певцами, которые — и это главное — способны раскрыть смысл текста; дирижеры же должны в первую очередь заботиться не об объеме звука, а о том, чтобы музыка сливалась со словом. При таком подходе интерпретация Караяна предстанет не грубым искажением, а открытием подлинных замыслов композитора. Что же касается

сценического воплощения, то реакция на него показала, как мало ньюйоркцев знакомо с байрейтскими спектаклями Виланда Вагнера. В то время как одни вздыхали по отвергнутому Караяном натурализму, другие обнаружили, что впервые серьезно переживают на вагнеровском спектакле. Многое из того, что казалось нелепым, смешным в натуралистических постановках, обрело глубокий смысл при более условном воплощении.

Работавший в тесном контакте с Караяном художник Гутнер Шнейдер-Симсен создал абстрактные, удобно монтируемые декорации «Кольца», а также сложную систему освещения, причем театру пришлось закупить значительную часть оборудования специально для этой постановки. Более того, поскольку освещение оказалось необычным и довольно трудно выполнимым с технической точки зрения, понадобилась огромная подготовительная работа с мастерами по свету. Шнейдер-Симсен так объяснил свою концепцию: «Овал «Кольца», его главенствующее положение во всех четырех произведениях (хоть и по-разному используемое) выполняет зрительную, символическую и техническую функции. Эта фигура подчеркивается максимальным использованием нового освещения. С его помощью мы приглушаем материальность сцены и усиливаем динамические качества драматического действия. Придумав специальное освещение для каждой сцены, мы покончили с обычным, «стационарным освещением», свойственным — статическим театральным — картинам. Каждый, кому знакома партитура, знает, что ей требуется «динамическое освещение», которое должно быть составным, создавать параллель музыкальным лейтмотивам» (Программа «Метрополитен-опера», осень 1967 г.).

Спектакли Караяна и Шнейдера-Симсена отличаются непрерывным и часто еле заметным изменением освещения, которое не только позволяет видеть исполнителей и предметы, но и подчеркивает настрой музыки. Эту задачу облегчает современная техника, и Караян со Шнейдером-Симсеном одними из первых так интересно использовали ее возможности. С помощью скрытых прожекторов и полупрозрачных экранов они, возможно, достигли результата, к которому стремился сам Вагнер.

Биргит Нильсон[173], однако, так и не привыкла петь одну из своих коронных партий почти в полной темноте. Как-то раз она появилась на сцене в шахтерской каске с лампочкой, но даже этим не переубедила Караяна, и с тех пор она поет Брунгильду у других постановщиков. Оставаясь поклонницей Караяна-дирижера, Нильсон безжалостна к Караяну-режиссеру: «Я до сих

пор убеждена, что он сам не видит своих постановочных дефектов... когда он проводит световые репетиции — а вернее, репетиции по затемнению, — он не учитывает тот факт, что в оркестровой яме света нет. Во время спектакля же он поднимает оркестровую яму выше, сам он виден от колен и на него, конечно, направлен прожектор. Свет из оркестровой ямы бьет зрителям в глаза, а сцена остается в темноте. Ситуация ужасная, но никто не осмеливается сказать об этом Караяну, потому что все его боятся. Так Караян чувствует себя великим: он-властелин, а все вокруг ничего не стоят» («Нью-Йорк таймс», 30 апреля 1972 г.).

Всю осень 1967 года Караян находился в центре музыкальной жизни Нью-Йорка. Он не только дебютировал в «Мет» спектаклем, вызвавшим массу споров, но также появился в Карнеги-холл[174], дирижируя хором и оркестром Ла Скала в Реквиеме Верди[175], а затем три вечера давал концерты баховской музыки с Западноберлинским филармоническим оркестром. Реквием произвел сильное впечатление (на тех, кого не отпугнули безумные цены билетов), но концерты Баха опять вызвали много критических замечаний, в том числе и Уинтропа Сарджента:

«Обязанности господина фон Караяна, по-видимому, заключаются в том, чтобы время от времени помахивать рукой своим музыкантам, подхватить партию баса-континуо[176] на втором клавесине и переворачивать страницы для г-жи Билгрэм. В остальном он служил простым украшением... во всяком случае, он никак не повлиял на результат» («Нью-йоркер», 9 декабря 1967 г.).

В следующем сезоне Караян вернулся в «Мет», где поставил еще одну часть «Кольца» «Золото Рейна». На этот раз критики соревновались в похвалах. Трудно сказать, в чем было дело: то ли они привыкли к стилю Караяна в Вагнере, то ли новый спектакль действительно больше удался, чем «Валькирия». В любом случае престиж Караяна в Нью-Йорке резко возрос. Гарольл К. Шонберг писал в «Нью-Иорк таймс»: «В «Золоте Рейна» все стало на свои места, все заработало. Эту постановку отличает стиль, настроение, она способна вызвать те сильные чувства, которых и ждут от «Кольца» (23 ноября 1968 г.). Шонбергу вторил в «Нейшн» Дэвид Гамильтон: «Караяновская постановка «Золота Рейна» — выдающееся событие; такое сочетание музыкальных и драматических достоинств редко встретишь на сцене Метрополитен-опера; ведь поставленная Караяном в прошлом сезоне «Валькирия» не полностью удалась в этом отношении» (30 декабря 1968 г.).

Наконец-то осуществился грандиозный замысел Караяна — переносить постановки из Зальцбурга в Нью-Йорк для того, чтобы

достичь самого высокого постановочного уровня. Запись оперы на пластинки в декабре, показ ее на сцене Зальцбургского театра в следующем апреле, а осенью — снова в Нью-Йорке, и при этом с одним и тем же исполнительским ансамблем, — все это явилось на редкость удачным творческим решением экономических проблем, постоянно стоящих на пути художественного уровня современного оперного театра. Спектакли такого ранга обнажают всю нелепость обычных для Нью-Йорка, Вены и других оперных центров постановок, при которых певцы и дирижеры встречаются на сцене вообще без репетиций. К несчастью, не успел план Караяна дать первые плоды, как от него пришлось отказаться. Осенью 1969 года «Мет» потряс ряд забастовок, из-за которых была отменена половина намечавшихся в этом сезоне спектаклей. Ввиду воцарившейся в театре неуверенности контракты со многими артистами пришлось аннулировать, в том числе и на предполагавшуюся постановку «Зигфрида»[177], третьей части «Кольца». Поскольку с лучшими певцами нужно договариваться за много месяцев вперед, отмена контрактов с «Мет» полностью спутала весь совместный план Зальцбурга и Нью-Йорка. «Зигфрид» был показан в Зальцбурге в 1969 году, но к 1970 году его бы не успели перенести в Нью-Йорк, и вместо него предполагалось показать «Гибель богов». Возобновление «Кольца» откладывалось с года на год, и в результате Караян и «Мет» расстались. Постановку всего «Кольца» в Нью-Йорке удалось завершить, но Караян им уже не дирижировал. Поклонникам его интерпретаций Вагнера придется совершать путешествия в Зальцбург.

С 1955 по 1968 год, как мы видим, Караян часто наведывался в Соединенные Штаты, возглавляя различные музыкальные коллективы из Западного Берлина, Вены или Милана. Но с 1968 года наступил шестилетний перерыв. Зная его неодобрительное отношение к гастрольному дирижированию и помня неудачу с постановкой «Кольца» в «Мет», не удивительно, что он предпочитает не выступать с американскими коллективами. Менее понятно, однако, то, что он не приезжал и с европейскими ансамблями, например с Западноберлинским оркестром, — ведь их совместные записи необычайно популярны. Комплект симфоний Бетховена в их исполнении не исчезает из списков классических бестселлеров в США, а различные вспомогательные граммофонные издания („Ni-Fi Karajan“ , „Karajan Express“) способствовали популяризации фирмы „Deutsche Grammophon“ на американском рынке. Сейчас Караян и Западноберлинский филармонический оркестр записываются также на фирмах „EMI“ и „Decca-London“, тем самым увеличивая тиражи своих пластинок

на Европейском континенте. В 1974 году Караян и Западноберлинский оркестр вернулись в США на гастроли, которые напоминали вихрь: десять концертов за двенадцать дней всего в четырех городах Вашингтоне, Бостоне, Чикаго и Нью-Йорке. Оркестр представляла компания „Columbia Artists“, а цены на билеты достигали пятидесяти долларов. На нескольких концертах объявляли, что гастроли организованы «на частные и корпорационные средства». Билеты на большинство концертов были распроданы заранее.

Первый концерт состоялся в новом Центре исполнительских искусств имени Кеннеди в Вашингтоне. Программа состояла из Четвертой и Пятой симфоний Бетховена. Поскольку я уже неоднократно слышал эти произведения в том же исполнении на предыдущих американских гастролях оркестра и в Зальцбурге, я не ожидал никаких откровений, и действительно сама интерпретация не принесла сюрпризов. Однако меня поразили звучание и сила исполнения. С тех пор, как я последний раз слышал концерт Караяна с его оркестром, прошло два года, и я почти забыл свои впечатления. В первую очередь нужно оговорить рассадку инструментов, потому что она, вероятно, во многом определила это необыкновенное звучание: струнные находятся на уровне пола, скрипки сосредоточены слева, виолончели в середине, альты справа, а контрабасы расположены позади; деревянные духовые размещены на низких ступенях, медные за ними на более высоком уровне, а на самом верху-ударные. Литавры в бетховенских симфониях гремели оглушительно, медные инструменты тоже, но тем не менее это не нарушало звуковой баланс. Во многих оркестрах медным и литаврам такой эффект удается только за счет струнной группы. В Западноберлинском филармоническом оркестре струнные заглушить невозможно, даже в самых кульминационных местах они всегда слышны. А каков динамический диапазон! В Пятой симфонии контрабасы и виолончели начали скерцо на невероятном pianissimo, тогда как в трио мощь и насыщенность их звучания вызывали дрожь.

Конечно, найдутся такие люди, которые скажут (и уже сказали), что Западноберлинский филармонический оркестр не имеет себе равных (несомненно, благодаря Караяну), но в то же время за всей его виртуозностью ничего не стоит, потому что Караяна увлекает сама манипуляция звуком, и не более. Мои впечатления не позволяют мне согласиться с такой точкой зрения. Я ощутил полнейшее воплощение намерений композитора. При исполнении Караян не самоустраняется, и если иные слушатели хотят, чтобы дирижер растворялся в оркестре, то

Караян, конечно, им вряд ли придется по вкусу. Донести до слушателей творения ослепительной фантазии Бетховена способна только личность не менее ослепительной силы. Караян обладает редчайшим умением заставить всех музыкантов своего оркестра отдавать все, что у них есть, в смысле мастерства и чувств.

Сейчас Караяну уже около семидесяти, но он сохраняет моложавый облик, его жесты точны, он не знает ни мгновения расслабленности во время выступления (где весь он собран, как пружина). Можно воочию увидеть нарастание кульминации в музыке, наблюдая все более выразительные и страстные движения дирижера.

Из Вашингтона оркестр направился в Чикаго, где дал два концерта. Ударным номером программы стала Восьмая симфония Брукнера, исполнение которой Караян сам позже назвал «одной из своих самых крупных десяти удач». В Бостон, куда оркестр затем приехал, инструменты прибыли перед самым концертом, а костюмы музыкантов так и не поспели. Репетиций не было, и это сказалось на исполнении. Открывавшая вечер Третья симфония Брамса прозвучала несколько неряшливо. Но увертюра к «Тангейзеру» Вагнера, которая закрывала программу, исправила впечатление. За это время Западноберлинский оркестр полностью освоился в Бостонском концертном зале и наполнил его колдовскими звуками. Увертюра к «Тангейзеру» не принадлежит к моим любимым произведениям, и концерт в Вашингтоне не изменил моего мнения. В Бостоне же музыка, казалось, получила новое измерение. Как выразился критик газеты «Крисчен сайенс монитор» Луис Снайдер, исполнение было отмечено «эпическим величием, не имеющим ничего общего с камерным подходом к Вагнеру, который приписывают Караяну». А на критика местной газеты «Бостон глоуб» Ричарда Даера исполнение произвело еще более сильное впечатление: «Само звучание столь прекрасно, что оно полностью подавляет всякое желание рационального анализа».

В Нью-Йорке, однако, снова начались неприятности, потому что хулители Караяна уже приготовились встретить его в штыки. Гарольд К. Шонберг отозвался в «Гаймс» о концертах благосклонно, но сдержанно; Дональд Хенан на страницах той же газеты исходил желчью: «Какая замечательная штука-реклама! Герберт фон Караян въезжает в наш город во главе своего оркестра под грохот барабанов и изгоняет всякий здравый смысл... Его Бетховен (Четвертая симфония) не только не стал звездным часом нашего времени, а попросту оказался бездушным, чопорным, начисто лишенным всякой непосредственности. Это

была хорошая компьютерная музыка для тех, кто любит такие вещи... «Жизнь героя» дирижер подал в совершенно безликой манере, как продукт известной фирмы, про который все знают, что он хороший, не раскрывая упаковку» («Нью-Йорк таймс», 13 ноября 1974 г.).

Эту точку зрения поддержала и Стефани фон Бекан из «Мьюзикл Америка»: «Он погубил Четвертую симфонию манерой и одновременно грубой интерпретацией, поднимая такой грохот, будто играл для глухого Бетховена» (февраль 1975 г.). Как видим, творчество Караяна всегда вызывает споры. По моему мнению, мистер Хенан несправедливо назвал интерпретацию Штрауса «совершенно безликой»; исполнение было хорошо подготовлено, и уж никак не безлико. Наоборот, на меня оно произвело впечатление самого проникновенного исполнения этого сочинения, какое я когда-либо слышал. Сольные партии скрипки и валторны в финале поражали своей изысканной нежностью. Возможно, мистера Хенана, как и многих других, ввело в заблуждение поведение Караяна за пультом, потому что Караян не отражает в жестах и выражении лица царяших в музыке чувств и может показаться несколько отстраненным. Однако главное заключается в том, что он сообщает свои чувства музыкантам, и они, бесспорно, выражают их в своей игре. Западноберлинский филармонический оркестр играет с бóльшей самоотдачей, чем какой-либо другой оркестр в мире. Эти музыканты относятся к своей работе с необычайной серьезностью и достоинством, а когда за пультом появляется Караян, они играют еще увлеченнее. Как сказал первый флейтист Джеймс Гэлуэй, «когда он становится перед нами, происходит что-то такое, чего не бывает при других дирижерах».

7. Империя Караяна

На одном этапе его творческого пути Караяна назвали «музыкальным руководителем мира», имея в виду те многочисленные должности, которые он занимал одновременно. Он был постоянным директором Западноберлинского филармонического оркестра и Венского „Singverein“[178] , директором Зальцбургского фестиваля и Венской государственной оперы (и соответственно главным дирижером Венского филармонического оркестра), а также одним из главных дирижеров Ла Скала. Никто другой не обладал в музыкальном мире такой властью, какая находилась в руках Караяна с 1956 по 1964 год. Однако все эти должности были взаимосвязаны, и все они, за исключением гастролей с вышеуказанными коллективами, ограничивались Европейским континентом. Более того, начиная с 1955 года Караян сократил свою международную дирижерскую деятельность. Его выступления с ведущими американскими оркестрами — нью-йоркским, бостонским, чикагским — были нерегулярны, и этим Караян отличается от большинства современных дирижеров. Конечно, он нередко появляется в различных мировых столицах, но чаще всего с Западноберлинским филармоническим оркестром или с теми коллективами, с которыми его связывают тесные творческие узы (так, международное турне 1959 года он провел с Венским филармоническим оркестром, а в Москве в 1964 году и в Монреале в 1967 году появился с оперной труппой Ла Скала). В последние годы Караян редко гастролирует самостоятельно как дирижер. В Северную Америку он не приезжал один с 1959 года, в Англию — с 1960. Он попросту не видит смысла в таких краткосрочных контактах с новыми коллективами, поскольку добивается куда более значительных результатов, работая постоянно из года в год в Западном Берлине и Зальцбурге.

Однако в 1969 году Караян сделал заметное исключение из этого правила, свидетельствующее о том, что он еще не потерян для всех других оркестров, кроме Западноберлинского. В этом году Караян согласился поехать в Париж, и не в качестве гастролирующего дирижера, а как «музыкальный консультант» самого молодого и престижного французского оркестра. Иностранцев всегда удивляло (а французов огорчало) то, что во Франции никогда не было симфонического оркестра, равного крупнейшим европейским коллективам. Безусловно, Франция дарила миру хороших музыкантов — особенно на духовых

инструментах, но не могла похвастаться оркестром того же уровня, что Западноберлинский, Венский или Амстердамский. Организованный в 1966 году Оркестр де Пари был призван исправить эту плачевную ситуацию. Музыкантов, съехавшихся со всего мира, прослушивал крупнейший из тогдашних французских дирижеров Шарль Мюнш[179]. Свой первый концерт оркестр дал в 1967 году. Помимо творческих качеств исполнителей и дирижера, в числе главных преимуществ оркестра следовало отметить государственную дотацию, которая гарантировала коллективу определенную стабильность. Слишком часто в прошлом французским оркестрам приходилось вести отчаянную борьбу за то, чтобы свести концы с концами, а при постоянной текучести состава нечего было и думать о дисциплине или качестве.

Вскоре новый оркестр завоевал известность, его приглашали во все страны, и повсюду он производил прекрасное впечатление. С триумфом оркестр выступил в Карнеги-холл во время первых американских гастролей, где дирижировал Мюнш. Однако во время этих гастролей Мюнш внезапно скончался, и дальнейшая творческая судьба оркестра оказалась на волоске. Для того чтобы спасти международное реноме оркестра, французское правительство искало самого именитого дирижера, поскольку оркестр являлся как бы символом французской культуры и сохранить его надо было во что бы то ни стало.

Ко всеобщему удивлению, преемником незабвенного Мюнша был назначен Герберт фон Караян. Ранее Караян отказывался от подобных предложений на том основании, что его постоянная работа с Западноберлинским оркестром не позволяла ему уделять достаточно внимания какому-нибудь другому коллективу. Теперь некоторые стали поговаривать — Георг Шолти[180], например, — что Караян принял приглашение потому, что его жена была француженкой и ему захотелось заполучить заодно и французский оркестр. На самом же деле Караян слушал оркестр, когда он выступал в Карнегихолл под управлением Мюнша, и очень высоко оценил мастерство музыкантов. Однако Караян сразу же объяснил, что сможет быть только музыкальным консультантом, а не дирижером, поскольку основное внимание он уделял Западноберлинскому оркестру. Кроме того, он оговорил, что будет занимать эту должность до тех пор, пока не найдется достойный французский дирижер. По этому соглашению Караян должен был отдавать Парижскому оркестру всего несколько недель в году, записываться на пластинки, выступая с ним на крупных фестивалях и во время зарубежных гастролей. Оркестру нужен был Караян для того, чтобы поддержать престиж на важной стадии развития, и Караян охотно согласился помочь. К

сожалению, у руководителей оркестра были несколько иные намерения, и они постоянно вынуждали Караяна проводить с оркестром больше времени. В конце концов требования руководства стали непомерны, и Караяну ничего иного не оставалось, как сложить полномочия, что нанесло оркестру серьезный удар.

Как утверждала газета «Фигаро литтерер», сотрудничество Караяна с Парижским оркестром оказало заметное влияние на культурную жизнь Франции. Когда в статье «За или против Караяна» более двадцати французских музыкантов и критиков оценивали деятельность Караяна, почти все сказали, что Караян оказался именно тем человеком, в котором нуждался Парижский оркестр.

Первый раз Караян дирижировал оркестром в 1969 году на фестивале в Экс-ан-Прованс. В основе программы была Фантастическая симфония Берлиоза, произведение, прочно связанное с именем Мюнша. Однако более серьезная и строгая трактовка Караяна получила единодушное признание: по окончании концерта дирижеру аплодировали не только слушатели, но и сами оркестранты. Как заметил первый флейтист оркестра Мишель Дебо, интерпретация Мюнша была настоящим откровением, но и трактовка Караяна оказалась по-своему прекрасна.

Однако менее чем через год, после нескольких успешных совместных выступлений, Караян отказался от должности музыкального консультанта по ряду причин. Первоначальный контракт Караяна распространялся на период с 1969 года по октябрь 1971 года. Но вопрос о продлении контракта нужно было решать весной 1970 года, поскольку планы артистов вырабатываются заранее. Когда Караяну представили проект нового контракта, он его одобрил, однако окончательный вариант, к ужасу Караяна, значительно отличался от первоначального, да настолько, что Караян попросту не смог его принять. Один из новых пунктов обязывал Караяна занять должность дирижера оркестра, хотя ранее Караян неоднократно открыто заявлял, что не может сделать этого. Такое изменение, несомненно, внес Марсель Ландовски, правительственный министр, в ведении которого находился оркестр. Не посоветовавшись с оркестром, он, как видно, решил, что Караян слишком мало занимается с музыкантами. Его мнение, может быть, и соответствовало истине, но метод, с помощью которого он вознамерился отделаться от Караяна (освобождая место для Георга Шолти), был не из лучших. По-видимому, Ландовски уже вел переговоры с Шолти в то время, как подготавливал новый

контракт Караяна. В письме к Ландовски, которое позже опубликовала газета «Фигаро литтерер», Караян перечислил все измененные пункты контракта. Его уход из оркестра произвел эффект разорвавшейся бомбы.

Члены Парижского оркестра в свою очередь направили Ландовски письмо протеста, потому что к этому времени у них с Караяном уже установилось творческое взаимопонимание, хотя вначале они и побаивались, не является ли Караян всего лишь известной светской фигурой. Караян сумел за короткий срок показать, какую неоценимую пользу он может дать оркестру. К сожалению, правительство лишний раз подтвердило, что ему проще находить общий язык с посредственностями.

До осени 1971 года Караян выступал и записывался с Парижским оркестром, но их предполагавшиеся гастроли в Америке пришлось отменить. Руководство оркестра вскоре взял на себя Георг Шолти, но ненадолго, потому что у него, как и у Караяна, тоже была масса обязательств в других местах, и он не мог уделять внимание Парижскому оркестру.

Опыт работы с Парижским оркестром показал Караяну, что руководить двумя оркестрами одновременно равносильно двоеженству. Не удивительно, что Караян не согласился взять в свои руки Кливлендский оркестр после смерти Джорджа Сэлла и, на обозримое будущее во всяком случае, не собирается покидать Западноберлинский филармонический оркестр.

Одной из лучших записей Караяна с Парижским оркестром стала Симфония ре минор Франка[181]. Сейчас эта симфония, написанная в 1888 году, считается некоторым курьезом: она очень напоминает сочинение для органа, в ней раздражают бесчисленные остановки, а ее музыкальные темы неловко претендуют на грандиозность. Однако в интерпретации Караяна симфония превратилась в подлинный шедевр, исполненный красоты и мысли. Задумчивая грусть, которую он привносит в первую часть, предвещает Сибелиуса, а идеально выстроенные аккорды деревянных духовых инструментов свидетельствуют о его несравненном чувстве оркестрового звучания.

За исключением короткого и в конце концов безуспешного сотрудничества с Парижским оркестром, в последнее время Караян посвящает все свое внимание Западноберлинскому филармоническому оркестру и оперным постановкам в Зальцбурге. И тем не менее, несмотря на ограниченное количество оркестров, которыми он дирижирует, Караян работает сегодня более напряженно, чем когда бы то ни было. Вероятно, назвать его «музыкальным руководителем мира» теперь было бы преувеличением, но, безусловно, можно говорить об «империи

Караяна».

Во-первых, после 1960 года Караян все чаще выпускает фильмы — оперы и концерты. Трудно сказать, что в первую очередь движет Караяном — нести в массы культуру или себя. В любом случае Караян постоянно фиксирует свой репертуар не только на пластинках, но и на кинопленке. Он предпочитает сначала записывать звуковую часть, а снимать актеров потом, под фонограмму, что позволяет добиться как музыкального, так и образного совершенства. В фильмах «Богема», «Кармен», «Паяцы»[182] за основу взяты оперные постановки, но съемки проводились в киностудии. Ни один из этих фильмов, конечно, не решил самых серьезных проблем экранизации опер — как певцам вести себя во время сольных арий, как втиснуть сценическое зрелище в маленький экран и другие, — и вообще эти фильмы редко показывают по телевидению. Если их и можно где-нибудь увидеть, то, скорее, в кинотеатрах. Любопытная деталь: Караян, подобно Хичкоку, в этих фильмах, как правило, запечатлевает себя в какой-нибудь эпизодической роли — в «Кармен» он появляется усачом с сомбреро на голове, в «Паяцах» он темпераментно жестикулирует, сидя среди зрителей. Конечно, это должно быть очень забавно для его друзей, но более уместно в домашних фильмах, чем в произведениях, требующих к себе серьезного отношения.

Фильмы-концерты оставляют желать лучшего. В Девятой симфонии Бетховена показывают только инструменты — скрипки, трубы, литавры — и возвышающегося над ними Караяна, который, закрыв глаза, величественно поводит руками. Самих исполнителей как будто не существует, а музыку создает Караян и сотня инструментов. Не остается впечатления, что сами оркестранты выражают себя в музыке — нам показывают только Караяна. Это яркий пример его самовлюбленности. В то же время здесь видна несомненная попытка реально найти зримое воплощение музыки, что является основной трудностью подобных фильмов. Караян не хотел показывать, как выливают воду из валторн или как исполнители отдыхают, когда в их партиях имеются паузы. И хотя Караяну не удалось полностью решить главный вопрос — как с помощью средств кино показать звучащий симфонический оркестр, — он является одним из очень немногих крупных дирижеров, ведущих поиски в этом направлении.

В одном из своих недавних проектов Караян предлагает обучать музыкантов игре в музыкальном коллективе, поскольку большинство музыкантов, по мнению Караяна, видят себя только солистами и не совсем понимают особенности игры в оркестре. В

последнее время становится все труднее находить музыкантов, достойных играть в Западноберлинском филармоническом оркестре, и Караян решил выделить средства на то, чтобы обучать молодых талантливых исполнителей в самом оркестре. Фактически музыканты Западноберлинского оркестра сами готовят свою смену, так как предполагается, что стипендиаты раньше или позже войдут в состав оркестра. Но конечно же, эти ученики могут поступить и в любой другой оркестр, если в Западноберлинском на данный момент не будет вакансий.

Кроме того, учреждены два Фонда Караяна: один в Западном Берлине, другой в Зальцбурге. В Западном Берлине на основе этого Фонда проводятся конкурсы: один год — конкурс певцов, другой — дирижеров. На первом конкурсе дирижеров победил финский дирижер Окко Каму[183] и в качестве награды записал Вторую симфонию Сибелиуса с Западноберлинским оркестром.

В Зальцбурге средства из Фонда Караяна идут на научные исследования, такие, как природа восприятия музыки, применение музыки в психотерапии и другие. Каждый год в завершение Пасхального фестиваля правление Фонда организует день лекций и дискуссий, в которых активное участие принимает сам Караян. Происходящее там не получает широкой огласки и выглядит скорее частным семинаром Караяна.

Все эти начинания могут получить как положительную, так и отрицательную оценки. Сам Караян сказал: «Музыка дала мне так много, что я хотел бы вернуть часть полученного». Однако критики Караяна видят в этой стороне его деятельности часть гигантского замысла сконцентрировать в своих руках как можно больше власти. В самом крайнем случае это разрешит ему влиять на музыкальную жизнь будущих поколений. И однако каждое из начатых Караяном дел оправданно и необходимо. Хороших оркестрантов действительно не хватает, а традиции Западноберлинского филармонического оркестра необходимо сохранить. В конце концов, Венский филармонический оркестр набирает себе музыкантов именно таким способом. Стипендиаты учатся у ведущих оркестрантов, и тем самым закрепляется постоянный стиль исполнения. В свою очередь необходимы и конкурсы, без них у молодых дирижеров было бы слишком мало возможностей выдвинуться. И хотя такие конкурсы способствуют поверхностному обучению и показным эффектам, они тем не менее открывают все двери перед теми, кто получит одобрение Караяна. Что же касается научных изысканий, то пока еще рано делать какие-нибудь выводы, но тем не менее нельзя не отнестись с уважением к тому, что выдающийся деятель культуры так заинтересован в глубинном смысле своей работы. Один раз

Караян даже дирижировал, присоединив к себе электроды, чтобы выявить изменения сердечной деятельности во время исполнения.

В последние годы наиболее интересным проектом Караяна был обмен оперными постановками между Зальцбургом и Метрополитен или каким-нибудь другим заинтересованным оперным театром. К сожалению, этим предложением всерьез заинтересовался только «Мет», показав у себя половину караяновского «Кольца». Но еще недавно, в апреле 1973 года, на состоявшейся в Зальцбурге пресс-конференции Караян продолжал поддерживать идею международного обмена, обосновывая его необходимость тем, что хороших певцов не хватает, что большинству спектаклей не выделяют достаточное количество репетиций и что расходы возрастают в геометрической прогрессии. Все это, безусловно, верно, но предложенный Караяном выход едва ли можно признать самым удачным. Во-первых, сомнительно, что такой метод даст ощутимое сокращение расходов. Зальцбургский фестивальный театр настолько превосходит размерами другие театры мира, что перевозить декорации из Зальцбурга просто не имеет смысла. Когда спектакли «Кольца» переносили в «Мет», декорации к ним заново делали в Нью-Йорке. Кроме того, в Зальцбургских постановках применяется особая система освещения, поэтому «Мет» пришлось раскошелиться на новое осветительное оборудование, хотя этот театр не мог пожаловаться на устаревшую технику. Далее, нужно отметить трудности с профсоюзами. Американский профсоюз позволяет переносить на свои сцены чужие постановки только при условии, если оплачиваются местные рабочие. Если, например, рабочие из Зальцбурга устанавливают декорации на сцене Метрополитен, то рабочим сцены Метрополитен должны оплачивать так, будто они сами все сделали. Ведущие солисты требуют своего гонорара независимо от того, в каком театре они поют. Откуда же возьмется экономия средств?

Кроме того, разнообразие все-таки предпочтительнее. Так ли уж это хорошо, если во всех ведущих оперных театрах мира станут показывать одну и ту же постановку «Кольца»? Как бы ни были удачны спектакли Караяна, необходимо дать возможность и другим режиссерам проявить свои способности. Но с точки зрения качества и художественного уровня идея Караяна вполне разумна. Ведь большинство оперных спектаклей действительно много теряет из-за недостатка репетиций, а ведущие певцы вообще не успевают репетировать. Поэтому, если бы исполнители гастролировали вместе со спектаклями, то таких проблем можно было бы избежать. Только этот довод подкрепляет идею Караяна, которую можно принять хотя бы в ограниченных пределах.

Несмотря на свою разностороннюю деятельность, несомненное тщеславие и жажду власти, Караян упорно и последовательно отстаивает свои художественные принципы. Ведь в значительной степени его стремление к власти и является попыткой закрепить эти принципы. Караян мог бы гастролировать по всему миру и за огромные гонорары выступать сегодня в Лос-Анджелесе, завтра в Нью-Йорке, его имя стало бы еще более известно. Однако он отвергает такой путь, и его стойкость вызывает восхищение. И если Караяна действительно можно упрекать в своеобразном творческом диктаторстве, то его высочайшая художественная требовательность является примером, достойным самого глубокого уважения.

8. Караян и критики

Караян, безусловно, самый высокооплачиваемый и самый влиятельный дирижер своего поколения, и именно поэтому, вероятно, у него много недругов. Противники Караяна делятся на три категории: те, кто нападает на него по политическим мотивам, те, кто неприязненно к нему относится по личным причинам, и те, кого не удовлетворяет его музыкальный талант. К первой группе принадлежат люди, протестовавшие против гастролей Караяна в Соединенных Штатах, а также отдельные личности, например члены еврейской общины, которые еще в 1967 году возражали против возможного назначения Караяна дирижером Чикагского симфонического оркестра, ссылаясь на его прошлое. По мнению этих критиков, обсуждать музыкальные способности Караяна невозможно вне морального и политического контекста. Многих возмущают жесткие методы Караяна. Музыкантов лондонского оркестра «Филармония» привело в ужас то, как Караян обходился с ними и с аудиторией во время американских гастролей 1955 года. Противникам из второй группы не дают покоя астрономические гонорары, которых требует Караян, и его постоянные стычки с администрацией, особенно в Венском оперном театре в период его директорства. Как говорит Мартин Майер: «В общем, он требует то, что он хочет и когда он хочет... За ним столь прочно закрепилась репутация невероятно капризного человека, что месяц назад вполне разумные люди поверили нелепой сплетне о том, будто выступления Караяна в «Мет» могут отменить, поскольку Караян захотел якобы «свежего оркестра» — т.е. не игравшего предыдущим вечером — для своей „Валькирии“ («Нью-Йорк таймс мэгэзин», 3 декабря 1967 г).

Если же отвечать на все эти обвинения и упреки, то нужно в первую очередь сказать, что бывшие контакты Караяна сейчас не очень беспокоят даже тех, кто был ответствен за его денацификацию. Что же касается гонораров Караяна и его отношений с администрацией, исполнителями и зрителями, то на каждого негодующего найдется поклонник, убежденный в подлинности и цельности художественной личности Караяна. Вообще же сегодня вряд ли найдется хоть один критик, который доказывал бы несостоятельность Караяна-дирижера подобными аргументами.

Следовательно, самыми серьезными остаются доводы музыковедческого характера, поскольку только они требуют

вдумчивого ответа. Нельзя сказать, что эта группа противников Караяна малочисленна или не имеет общественного значения: к ней принадлежат некоторые из виднейших критиков и музыкантов нашего времени. Они нападают на концертные выступления Караяна и его граммофонные записи и на редкость одинаково обосновывают свое недовольство. Если почитать статьи Пола Генри Ланга, Уильяма Манна, Дэвида Гамильтона и Мартина Букспена, то можно прийти к выводу, будто Караян добился славы в музыкальном мире только благодаря умелой самоподаче и деловой сноровке, а никак не таланту. Если же проанализировать аргументы этих критиков, то нельзя в очередной раз не подивиться своеобразию и последовательности художественных принципов Караяна, потому что предъявляемые Караяну обвинения фактически разоблачают не дирижера, а господствующие в современной музыкальной эстетике догмы.

Пол Генри Ланг преподавал теорию музыки в Колумбийском университете, написал несколько книг о музыке, в том числе огромную «Историю музыки в западной культуре», а раньше вел музыкальную рубрику в газете «Нью-Йорк геральд трибюн». Он был также редактором академического журнала «Мьюзикл куотерли». Хотя Ланга совершенно покоряли нью-йоркские концерты Караяна, состоявшиеся в пятидесятые годы, в своей беспрецедентной пятнадцатистраничной редакционной статье, появившейся в «Мьюзикл куотерли» в 1964 году, он резко обрушился на выпущенную фирмой „Deutsche Grammophon“ запись всех симфоний Бетховена в исполнении Западноберлинского филармонического оркестра. Вся статья полна сетований на посредственное качество игры и дирижирования. Вот типичный пример предъявляемых Караяну обвинений: «Слушая Героическую ... начинаешь поневоле удивляться, почему этот рафинированный музыкант так упорно игнорирует одно из самых индивидуальных и сильных средств Бетховена — sforzando[184]. В громких местах его практически невозможно отличить от обычного forte[185].

Ощущение замедленности (в медленной части Пасторальной симфонии), скорее всего, создается довольно монотонной артикуляцией, в музыкальных фразах не чувствуется подъемов и спадов... Седьмая симфония исполнена довольно хорошо, хотя portamento[186] в медленной части взяты непонятно откуда, потому что у Бетховена в этих местах над нотами стоят точки» («Мьюзикл куотерли», январь 1964 г.).

Критические замечания Ланга никак не назовешь оригинальными. Караяну часто выговаривают, особенно относительно его интерпретаций Бетховена, за его пренебрежение

сильными акцентами и стремление к плавности звуковедения в музыкальной ткани в первую очередь.

Похожие упреки высказал Караяну Дэвид К. Гамильтон в апрельском номере журнала «Хай фиделити» за 1972 год по поводу его записи «Фиделио» Бетховена: «Метод Караяна нехорош тем, что в нем присутствует явно выраженная тенденция выравнивать структуру произведения (бывают даже случаи, когда он не признает самые элементарные акценты, обозначающие сильную долю такта), но это дает отнюдь не вдохновляющий результат... Вслушайтесь в расстановку акцентов, в характер атак и спадов, обратите внимание на использование пауз между нотами и фразами, уравновешенность аккордов и чистоту голосоведения, на разнообразие и индивидуальность инструментальных окрасок. Я уверен, что в конце концов вы согласитесь и с тем, что Караян очень обеднил «Фиделио», несмотря на поверхностное «совершенство».

Мартин Букспен упорно не желал обсуждать караяновские записи в разделе «Основной репертуар» журнала «Стерео ревью». Отвечая на недоуменные письма читателей, Букспен писал: «То, что делает Караян, невыносимо для моих ушей... Я люблю в музыке размах, страстность и даже захлест и равнодушен к аккуратности, выверенности и безжизненной манерности... В музыке, которую нам поставляет Караян, есть элемент холодного расчета, оскорбительный для моего слуха» («Стерео ревью», январь 1970 г.).

В книге «Выдающиеся дирижеры» Гарольд К. Шонберг характеризует Караяна примерно так же: «Он оказался одним из буквалистов... тем, кто в худшем случае добивается холодного, бесстрастного совершенства... В последние годы дирижирование Караяна проникло манерностью: надуманными темпами, необычными акцентами»[187].

Хотя все приведенные цитаты принадлежат американским критикам, сходные суждения высказывались и в европейских музыкальных кругах. Уильям Манн, автор нескольких книг о Рихарде Штраусе, главный музыкальный критик лондонской «Таймс» и постоянный попечитель Зальцбургского пасхального фестиваля, попытался определить главные, по его мнению, недостатки дирижирования Караяна. Манн сделал особый упор на «... почтительное и безжизненное отношение к «Реквиему» Моцарта[188] главного дирижера и огромного, но старательного хора, которым Караян управлял так сухо и скучно, как он только может... Эти четыре Зальцбургских концерта (в них входили также лекции, как интересные, так и бездарные) объединяет общий порок исполнения: Караян отнимает у музыки легкость

дыхания, он постоянно укорачивает паузы и остановки, чтобы нестись вперед во весь опор» («Таймс», 31 марта 1970 г.).

Это высказывание относится к 1970 году; в 1972 году Манн схожим образом отреагировал на «Тристана»: «Мне не понравилась манера Караяна перескакивать через паузы с такой скоростью, что ритм музыки совершенно терялся».

Манну вторят и другие английские критики, например Дэвид Кэйрнс: «Плавность мелодической линии и ровность звучания превращены в самоцель. Он умудрился сгладить ударения даже в Героической: настоящих sforzando не было. Динамический диапазон Караяна на редкость узок»[189]. Как видим, ведущие критики проявляют удивительное единодушие в своем отношении к Караяну. Трудно даже припомнить другого крупного художника, на которого сыпалось бы столько критических замечаний. Тем не менее прецеденты известны. Хотя сейчас Тосканини и Фуртвенглер уже легендарные фигуры и записи их выступлений пользуются самым широким признанием, так было далеко не всегда. На концертах Тосканини многие слушатели восторгались его точностью, но находили его темпы слишком быстрыми, а его манеру несколько тяжеловесной. А сколько музыкантов ужасалось неожиданным трактовкам Фуртвенглера и его безразличию к вопросам слаженности оркестра!

Несмотря на то что выше были приведены только уничтожающие суждения о Караяне, а благосклонные и даже восторженные высказывания, часто появляющиеся в других статьях, не упоминались, не следует делать вывод, будто большинство критиков относится к Караяну пренебрежительно. Однако, как видно из приведенных цитат, отрицательные мнения музыковедов основываются (во всяком случае, авторы так полагают) на чисто музыковедческих доводах, и поэтому их нельзя сбросить со счетов. Даже если «факты», названные критиками, и соответствовали бы действительности, то вовсе не обязательно, что сделанные на их основе выводы непременно должны быть отрицательными. Более того, критические выступления подобного толка насыщены множеством неверных представлений и спорных положений относительно критериев исполнения музыки, которые редко обсуждаются открыто. Я абсолютно уверен, что дирижерские методы Караяна при всей их уязвимости можно защитить на той же теоретической основе.

Для того чтобы доказать мою точку зрения, я рассматриваю по очереди все приведенные выше упреки в адрес Караяна, а одним из аргументов мне послужат записанные на пластинки репетиции Караяна, где он разучивает с оркестром произведения Моцарта и Бетховена. Эти записи многое проясняют в

эстетических установках Караяна.

Забудем на некоторое время критические определения, основанные на оценочных суждениях и ощущениях, т.е. утверждения, будто дирижирование Караяна «неверное», «скучное», «однообразное», «чересчур изысканное», а обратим наше внимание на описание того, что происходит в концертном зале или в студии грамзаписи. Поскольку границу между объективным описанием и субъективной оценкой провести довольно трудно, то мы попробуем для большей четкости объединить замечания критиков в несколько групп. Вот типичные примеры:

1. В грамзаписи Героической симфонии Караян игнорирует ремарки „sforzando“ (Ланг).

2. В грамзаписи Седьмой симфонии Бетховена Караян не обращает внимания на точки над нотами (Ланг).

3. В грамзаписи «Фиделио» Караян убирает акценты, даже те, которые обозначают сильную долю такта (Гамильтон).

4. Караян укорачивает паузы и скачками несется вперед (Манн).

Все эти замечания означают, что Караян делает что-то недозволенное и, следовательно, искажает оригинальную партитуру композитора. Однако, как это ни странно, Гарольд К. Шонберг причислил Караяна к «буквалистам», а Гамильтон в цитированной выше статье о «Фиделио» написал: «Каждая нота звучит так, как она написана в партитуре, музыканты и певцы почти везде составляют идеальный ансамбль, а темпы соответствуют указаниям Бетховена».

Как же можно объяснить такое явное противоречие? Одни и те же критики обвиняют Караяна в искажении оригинала и вместе с тем признают, что он внимателен ко всем ремаркам композитора. Как можно, признавая, что Караян в точности придерживается партитуры Бетховена, одновременно винить его в неверном исполнении музыки? Дело в том, что названные критики на самом деле указывают не на какие-либо текстуальные погрешности и не описывают дирижирование Караяна в объективном смысле: в большинстве случаев они признают, что Караян верен тексту партитуры. Они не соглашаются (и это их несомненное право) с тем, как Караян интерпретирует Бетховена.

Однако, не признаваясь в своем несогласии именно с интерпретацией, замечания критиков оставляют такое впечатление, будто они указывают на явные ошибки, недопустимость которых ясна всякому знатоку музыки.

С одной стороны, критики правы: в упоминавшихся здесь грамзаписях и концертах действительно можно обнаружить те

особенности исполнения, о которых они говорили, но, с другой стороны, критики превратно истолковывают то, что слышат. Караян отнюдь не игнорирует sforzando Бетховена, хотя и не акцентирует их так сильно, как, например, Тосканини. Не пренебрегает он и точками над нотами в медленной части Седьмой симфонии Бетховена, хотя и прочитывает их иначе, чем Клемперер или Сэлл.

Для того чтобы разобраться в вопросе со sforzando (а также с точками), нужно прежде всего сказать, что пометка sforzando не является таким же абсолютным музыкальным знаком, как, допустим, написание ноты «фа» первой октавы. Sforzando принадлежит к тем многим обозначениям, которые в музыке истолковываются в зависимости от контекста. Если под этой нотой «фа» я поставлю знак sfz, то получить этот звук совершенно невозможно, не зная темпа и, наверное, того контекста, в котором находится нота. Я говорю «наверное», потому что, когда такой знак встречается в каком-нибудь современном музыкальном произведении, он просто обозначает сильное ударение. У Бетховена же — а именно о нем мы сейчас и говорим — понять sforzando гораздо труднее. В буквальном смысле sforzando означает «усиливаемый». Авторитетный «Гарвардский музыкальный словарь» истолковывает его как резкое и сильное ударение на одной ноте или аккорде. Но сколь сильно должно быть это ударение? «Гарвардский словарь» не уточняет, потому что это решает исполнитель. Поскольку сокращенно sforzando пишется sf или sfz, мы будем пользоваться каким-нибудь из этих сокращений в зависимости от рассматриваемой партитуры.

Знак sfz почти не употребляли Моцарт и Гайдн, но зато он часто встречается в первой части Героической симфонии Бетховена и в последующих музыкальных сочинениях. Наша задача, следовательно, состоит в том, чтобы выяснить, что означает этот знак и главным образом всегда ли, в любом ли музыкальном контексте он означает одно и то же. Я думаю, что sfz допускает много значений, хотя, конечно, всегда предполагает ударение. Практически я не слышал ни в записи, ни на концерте, чтобы sfz были одинаковы во всей первой части Героической симфонии. Ведь если sfz всякий раз будет подаваться как взрывчатый акцент, это неизбежно исказит мелодическую линию до неузнаваемости. Более того, я просто не могу поверить, что Бетховен сам предполагал такое прочтение — как бы это ни вписывалось в наше романтизированное представление о Бетховене, — поскольку самое поверхностное знакомство с партитурами Бетховена показывает, что ударения у него почти всегда обозначаются sfz или близким ему sfp.

Дело в том, что акцент может быть слабым или сильным, долгим или кратким и изменяется в зависимости от оркестровки, фразировки или движения смычков. Например, шесть аккордов с пометкой sf, которые звучат в экспозиции первой части на ноте «ми», являются аккордами tutti[190], очень богато оркестрованными в группе струнных и усиленными литаврами. Такие аккорды, несомненно, могут быть очень громкими и мощными и, очевидно, такими и предполагаются. Каково бы ни было значение sfz, в таком контексте взрывчатый акцент наиболее уместен. Сопоставьте, однако, это sfz со sf в начальной фразе части у первых скрипок. Sf на «ля-бемоль» в десятом такте также означает ударение; но ударение, сходное по силе с ударением на «ми», в данном случае и невозможно, и не предполагалось. Здесь sfz используется для обозначения акцента в переходной точке мелодической фразы, после crescendo[191] и перед diminuendo[192]. Всю фразу следует исполнять legato[193], а скрипачи должны сделать ударение на первой доле и продолжить «ля-бемоль» до конца такта и на две доли следующего, не меняя смычка. Поскольку сильный акцент отнимает значительную часть смычка, интенсивность данного акцента нужно снизить настолько, чтобы сохранить часть смычкового движения, требующегося для завершения фразы. Из-за этого почти во всех трактовках Героической симфонии указанное sfz не исполняется сильным акцентом. Однако интерпретационные проблемы остаются в силе относительно точного характера и длительности акцента: например, должны скрипки усилить звук резко или плавно? И у музыкантов, как правило, выработано устойчивое отношение к подобным вопросам, но слишком часто это отношение основано не более чем на привычке, традиции, застывшей догме.

В нашем анализе мы пробуем выяснить, какое значение имеют различные интерпретации ремарки sfz. Каждый оркестр, естественно, прочитывает ее иначе, и только дирижер должен решать, какое исполнение его устраивает. Дирижер должен также обратить внимание на другие, менее явные использования sfz среди множества аналогичных ремарок в оркестровой партитуре.

В Героической, в тактах с 23 по 35, насчитывается не менее двенадцати sforzando и два forte-piano[194]. Дирижер и оркестр должны решить, будут ли все sfz поданы одинаково, или же логика фразы предполагает усилить одни акценты и ослабить другие. В этом случае аргументом может послужить также и движение смычка. Первые скрипки не в состоянии подать sfz в 25-м и 26-м тактах так же сильно, как и в 28-м такте: для этого им пришлось бы довести смычок до конца и тем самым укоротить «ля». Если послушать, как решают это место разные дирижеры, то

многое станет ясно и о sforzando у Бетховена, и об отношении дирижеров к пометкам композитора. Дирижер попросту не может механически прочитывать партитуру, как бы он этого ни хотел. Написанные на бумаге ноты превращаются в звуки только в момент исполнения. Во всяком случае, утверждать, будто Караян игнорирует ту или иную пометку Бетховена, тогда как он на самом деле предлагает своеобразное и тонкое решение важнейшей музыкальной проблемы, несправедливо по отношению и к Бетховену, и к Караяну —это наглядный пример крайне неверного понимания ответственности дирижера.

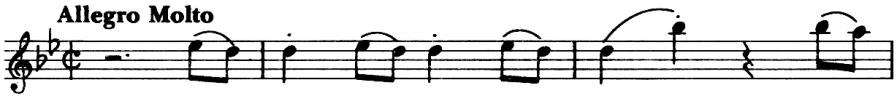
Третий упрек в адрес Караяна, высказанный Гамильтоном, затрагивает несколько иной вопрос. Утверждение, будто Караян не делает акцентов в начале тактов, не предполагает невнимания к пометкам Бетховена, поскольку над этими нотами никаких пометок нет. Но Гамильтон, очевидно, считает, что не делать акцентов на этих нотах противоречит природе музыки. Конечно, если бы акценты здесь были проставлены, оспорить Гамильтона было бы невозможно: Караян действительно таких акцентов избегает. Более того, он упорно избегает того, что называет «ложными» акцентами; всякий, кто слышал записи его репетиций Бетховена и Моцарта, не может этого не заметить.

Вслушайтесь в то, как Караян подает начальную мелодию соль-минорной симфонии Моцарта. Акцентов на сильных долях нет (т.е. первая и третья доли при размере 4/4). Тогда как большинство музыкантов стараются выделить первую и третью доли в такте на 4/4, особенно в тех случаях, где мелодия содержит такую фигуру, как в рассматриваемом примере, Караян подает мелодию единым целым, не выделяя доли, которые, в общем, предназначены помогать исполнителям и не обязательно предполагают акцентировку. В результате мы слышим не повторяющийся мотив с акцентами на каждом «ре», а мелодический образ, простирающийся до «си-бемоль» перед паузой. Это тем более важно, что данный мелодический образ является частью более крупной мелодической единицы. Каждый малый образ ведет к последующему, и тогда все шесть или семь фраз соединяются вместе и создают впечатление монолитности первых двадцати тактов симфонии. Более того, Караян добивается такой цельности, не просто отказываясь от ложных акцентов, а еще и наделяя каждую ноту должной длительностью, особенно повторяющуюся «ре» и финальную «си-бемоль» в первой фразе, а также финальную «ля» — во второй. Однако среди сегодняшних музыкантов стало чуть ли не правилом проглатывать эти ноты. В статье, где разбирается запись Караяна, Пол Генри Ланг (ему, музыковеду, следовало бы осмотрительнее

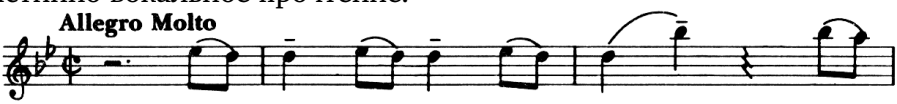
устанавливать абсолютные нормы) даже утверждает, что эти ноты и следует исполнять именно так. Еще более странным кажется его заявление, будто Караян пренебрегает этим, поскольку не понимает значения мелодии у Моцарта.

«Отнюдь не каждую ноту начальной темы следует исполнять legato: музыка зазвучит иначе, если третья и шестая ноты не будут связаны с последующими. Это всего лишь один пример из множества упущенных возможностей вокальной фразировки».

Я не в состоянии понять, почему такая фразировка является «вокальной»:

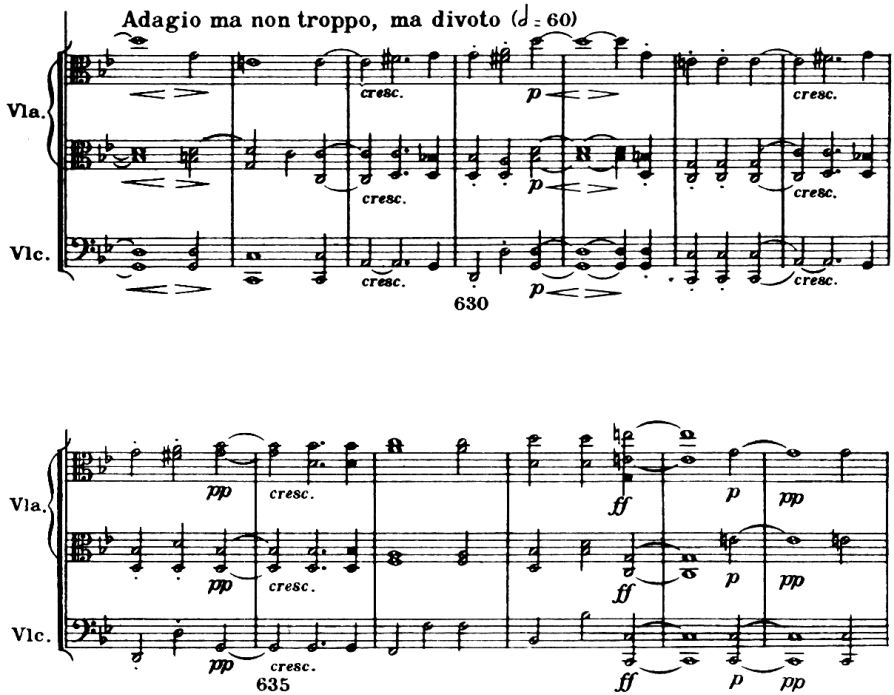


Попробуйте-ка спеть эту фразу со всеми указанными стаккато[195], да так, чтобы она прозвучала музыкально, не отрывисто! Караян предлагает гораздо более естественное и истинно вокальное прочтение:



Те пометки, которые я добавил к печатной партитуре, попросту обозначают, что эти ноты должны получить полную длительность, т.е. не быть ни укороченными, ни акцентированными. Исполняя мелодию Моцарта, Караян учитывает все ремарки оригинальной партитуры и думает не только о данном образе самом по себе, но и о его соотношении с более крупными мелодическими фигурами.

Суть второго и четвертого критических замечаний в адрес Караяна состоит в том, что он якобы не обращает внимания на знаки стаккато (точки над нотами) ради непрерывности мелодической линии. Действительно Караян довольно своеобразно трактует эти пометки. На пластинке, где записана репетиция последней части Девятой симфонии Бетховена, Караян дает выразительное объяснение того, как следует играть следующее место скрипкам и виолончелям:



В восьмом такте пометки стаккато стоят над первыми двумя долями (размер 3/2). Когда оркестр исполняет вторую долю короткой и, естественно, задерживается перед pianissimo, получается непроизвольная пауза, которая вызывает следующий диалог:

«Караян: «Нет, нет! Вы опаздываете! Нужно продолжать до pianissimo. Вы всегда делаете здесь паузу, а она не написана — это подделка документов!»

Оркестр: «А как же быть с точками?»

Караян: «Они нужны только для того, чтобы сделать упор и хорошо подать ноты! На продолжительность нот они не влияют; это заблуждение, и всякого, кто его насаждает в музыке, следует гнать как врага! Не опаздывать !»

Здесь дело в том, что пометки стаккато, как и sfz, относятся не к абсолютным, а к относительным знакам. Что бы ни говорили консерваторские педанты своим студентам, точки над нотами вовсе не предполагают сократить длительность ноты вполовину. Если бы это было так, то почему нельзя просто вписать паузы? Караян, конечно, преувеличивает, утверждая, будто точки вообще не влияют на длительность нот, но остается неоспоримым фактом то, что точка, несколько укорачивая ноту, не указывает вместе с тем ее продолжительности. В приведенном диалоге Караян безусловно прав, когда говорит, что точки больше влияют на

артикуляцию или разделение нот, чем на их длительность.

Показателен в этом отношении и пример медленной части из Седьмой симфонии, поскольку в нем стаккато использованы в медленном темпе. На пластинке не записано, как Караян репетировал эти куски, но можно себе представить, что комментарии были похожи на уже цитированные. Наверняка он снова пояснял исполнителям, что точка над нотой должна заставить музыканта не укорачивать ноту, а дать ее более четко или отдельно от соседних. Чрезмерное укорачивание ноты дает очень отрывистый звук, в результате чего мелодия утрачивает свой мрачный, скорбный характер. Караян стремится к точности исполнения, но точность вовсе не означает буквализм, хотя иные строгие музыковеды считают эти слова синонимами. Точность предполагает звуковую картину, которая соответствовала бы замыслу композитора, выраженному несовершенными музыкальными знаками.

Часто упоминавшиеся здесь критики, по-видимому, неверно истолковывают смысл данного исполнения. Причина не в том, что Караян пропустил ту или иную ремарку в партитуре, а в том, что его интерпретация партитуры слишком отличается от привычной критикам или от такой, которую они считают более верным выражением намерений композитора. В последнем случае (он, конечно, для них выгоднее) критики обязаны по крайней мере объяснить, почему их трактовка ближе к намерениям композитора, чем трактовка Караяна. Как мы только что видели, те «факты», на которых они строят свои уничижительные отзывы, часто являются не фактами вовсе, а всего лишь частными толкованиями, требующими более подробных разъяснений.

Некоторые критики, вероятно, считают свое понимание произведения более правильным потому, что оно стилистически логичнее. Но стиль — это вообще очень неоднозначное понятие и допускает гораздо больше свободы, чем хотят убедить нас многие музыковеды. Помимо некоторых поверхностных особенностей типа обозначенных композитором crescendo и pianissimo, стиль Бетховена или стиль Моцарта зависит настолько же от музыкальной образованности дирижера, насколько и от его творческой фантазии. И хотя большинство музыкантов, несомненно, согласятся с тем, что стилистически правильное исполнение какого-нибудь сочинения Бетховена должно основываться на внимательном прочтении всех указаний оригинальной партитуры, все равно, как мы видим, это не отменяет возможность различных трактовок.

Порой и сам композитор не сознает всех возможностей своего сочинения, и совсем не удивительно, если после исполнения его

произведения талантливым музыкантом он скажет: «Я никогда не думал о таком исполнении, но оно, безусловно, интересно».

Тосканини, Фуртвенглер, Вальтер, Клейбер и Клемперер — все эти дирижеры подарили нам совершенно различные интерпретации Бетховена. И однако ни один критик не может утверждать, а еще меньше доказать, будто их исполнение стилистически неправильно. То же самое относится и к трактовкам Караяна: их нельзя назвать неприемлемыми на основе фактов. Критики должны найти более веские аргументы, если они хотят убедить нас в справедливости своих выводов.

Обращаясь теперь к оценочным суждениям о Караяне, можно, вероятно, отметить, что они более определенны. Но правильно ли утверждать, будто большинство слушателей находит исполнение Караяна «вялым», «слишком рафинированным», «скучным», «механическим» или «чересчур сдержанным»? Здесь критики называют не факты, а ощущения, и наше дело решать, разделяем мы их или нет. Реакция на всякое музыкальное произведение у каждого слушателя разная. Многим подчас трудно выразить словами, как на них подействовала данная пьеса, по той простой причине, что музыка очень многозначна и чувства, которые она порождает в нас, тоже многозначны. Мы сами должны решать, нравится нам это сочинение или нет. Когда мы уточняем свои суждения, некоторое знание основ истории и теории музыки будет полезно, и критики часто помогают нам получить эти знания. Но мы обязаны делать различие между фактами, которые они приводят, и оценками, которыми они сопровождают факты и которые далеко не всегда правильны. В частности, тот «строгий контроль», на который так сетуют Букспен и другие критики и который наводит на них тоску, другие рецензенты, и я в том числе, считают источником необычайной силы и красоты караяновских интерпретаций.

Противники Караяна, как мне кажется, не смогли убедительно обосновать свое неприятие искусства этого дирижера. Как я попытался показать, их «факты» часто вызывают сомнения, а их суждения основываются не более чем на мимолетных впечатлениях. Тогда как критики, несомненно, отражают теперешнее профессиональное отношение к музыкальному исполнительству, в искусстве Караяна живет иное понимание музыкального творчества, воспитанное славными традициями музыкальной жизни Берлина, Вены и Зальцбурга и подтвержденное более чем сорока годами работы с самыми крупными оркестрами и музыкантами нашего времени. Посмотрим, кто окажет большее влияние на развитие музыкального искусства: великий практик или почтенные

теоретики. Важнее всего то, что слушатели должны встречать творчество Караяна с открытой душой, непредвзято, и тогда, уверен, они не будут разочарованы.

9. Влияние Караяна

«Я ничего не имею против Караяна, но если музыка будет такой, какой ее делает Караян, ей придет конец» (композитор и дирижер Бруно Мадерна[196] в интервью газете «Нью-Йорк таймс», 9 января 1972 г.).

На пороге семидесятилетия, когда уже четко определился диапазон его деятельности, Караян достиг вершины своих возможностей и, по-видимому, сохранит заведенный творческий ритм: пятьдесят или шестьдесят концертов в год с Западноберлинским филармоническим оркестром и несколько опер в год на Зальцбургском фестивале. Его дирижерский стиль вряд ли претерпит серьезные изменения, но его трактовки, несомненно, станут еще более глубокими и зрелыми, потому что Караян сохраняет свою юношескую увлеченность, о чем свидетельствует хотя бы проявившийся недавно интерес к Малеру и композиторам нововенской школы. Возможность нового направления в его искусстве исключать нельзя, однако предложить некоторые выводы на основе уже сделанного вполне допустимо.

Поскольку эта книга посвящена в первую очередь Караяну как художнику, в ней мало говорилось о его личной жизни, которая тем не менее, как и его жизнь в концертных залах и оперных театрах, представляет немалый интерес. Караян поражает своей физической энергией, проявляющейся, например, в самых различных спортивных увлечениях, от лыж до автомобильных гонок, но он обладает и удивительной самодисциплиной, которую развил в основном не так давно благодаря знакомству с йогой. По-видимому, именно занятия йогой научили Караяна управлять своей нервной системой, которая одно время начала было совсем сдавать: он не выносил делать что-либо по принуждению. Этим новообретенным спокойствием он, вероятно, обязан также своей третьей жене Элиэтт и двум подрастающим дочкам. Караян может быть доволен и своим домом, и своей творческой деятельностью; материальная обеспеченность, которую принесла ему его любимая работа, — также благотворный фактор. Жизнь Караяна может показаться ослепительной, но, несмотря на славу, личную и материальную независимость, он остается очень робким и неуверенным в общении, всячески сторонится журналистов и поклонников. Красивый человек, приверженцы которого не находят достаточно слов для выражения своего восхищения, чьи фотографии

выставлены во всех витринах Зальцбурга, дирижер, прославившийся эстетической изысканностью своего стиля, каждое появление которого на публике кажется рассчитанным на максимальный эффект, Караян тем не менее в первую очередь ищет тишины и одиночества.

После спектакля в Зальцбурге Караяна и его супругу увозят от дверей „Festspielhaus“ как короля и королеву, но Караян возвращается домой один, предоставив жене возможность наслаждаться танцами и светским обществом в одном из фешенебельных клубов. Элиэтт фон Караян, бывшая французская манекенщица, может быть, и не очень разбирается в музыке, но умеет освободить своего супруга от многочисленных и необязательных появлений в обществе, чтобы он мог всецело отдаваться творчеству.

Верным помощником Караяна является и Андре фон Маттони, который решает большую часть повседневных деловых проблем. Личный секретарь Караяна вот уже несколько десятилетий, руководитель Зальцбургского пасхального фестиваля, а также помощник Караяна по всем практическим вопросам, когда тот возглавлял Венскую государственную оперу, Андре фон Маттони занимает самое видное положение в империи Караяна. Он безупречно исполняет все свои обязанности: хорошо зная принципы Караяна, он мягко и настойчиво умеет изложить его требования, он так же собран и дисциплинирован, как сам Караян. Свободно говорит на многих языках, а его личная преданность не вызывает сомнений. Опираясь на Элиэтт, регламентирующую его светскую жизнь, и на Маттони, отстаивающего его профессиональные интересы, Караян вполне может позволить себе отгородиться от мира. Однако и в этой системе есть свои изъяны. Подобно многим президентам и политическим деятелям, Караян рискует потерять контакт со своими приверженцами и пасть жертвой созданной им самим машины. Рудольф Бинг, например, в книге «5000 вечеров в опере» жалуется, что даже ему, генеральному дирижеру Метрополитен-опера, было невероятно трудно связаться с Караяном лично. Более того, пока какое-нибудь сообщение пробьется к Караяну через десяток его посредников, оно вполне может оказаться устаревшим. Биргит Нильсон как-то сказала, что среди работающих на Караяна людей нет ни одного, кто осмелился бы его критиковать.

Караян действительно несколько заносчив, тщеславен и предпочитает прятаться за налаженной машиной, управляющей его личными и профессиональными делами. И в то же время он — гений, возможно, самый великий дирижер всех времен, и

именно подлинность таланта смягчает некоторые менее приятные стороны его личности.

То, что Караян дирижирует по памяти сотни разных произведений, включая оперы, нельзя считать очередным трюком. Если это и трюк, то он почему-то не удается почти никакому другому дирижеру. Эта способность показывает, насколько глубоко и полно Караян знает все сложности исполняемых партитур, и это знание вселяет уверенность в тех, кто работает с ним, вызывает творческий подъем. Однажды Лили Чукасян во время записи «Гибели богов» допустила маленькую ошибку, продлив ноту на две четверти вместо четверти с точкой. Караян, дирижировавший, как обычно, без партитуры, ничего не сказал, но взмахнул рукой, показывая, что нужно остановиться и пройти это место снова. В другой раз к Караяну пришел Джон Викерс, который готовил партию Тристана, и попросил разъяснить ритм в особенно трудном месте третьего акта. И хотя нот под рукой не оказалось, а Караян не дирижировал этой оперой уже одиннадцать лет, он смог выполнить просьбу Викерса.

Дирижеру необходимо в совершенстве знать не только все правила чтения партитуры, но также и различные музыкальные стили. В этой области Караян практически не имеет себе равных. В его Брукнере и Вагнере совершенно покоряют широта мелодии, динамический диапазон и выразительность. В любом крупном симфоническом произведении, будь то Бетховен или Шостакович, его чувство композиции и умение создавать напряжение в зале поразительны. Пускай действительно его Стравинский почти всегда слишком смягчен, и тем же может не нравиться его Моцарт, пускай его трактовки известных месс бывают, пользуясь выражением Уильяма Манна, «почтительны и безжизненны», тем не менее во всем, что делает Караян, чувствуется глубокая самоотдача и тщательная подготовка. Он ничего не делает кое-как. Караян владеет обширнейшим и разносторонним репертуаром, в котором с ним вряд ли может соперничать какой-нибудь другой известный дирижер. Тосканини был специалистом по Бетховену, Брамсу, итальянской и немецкой опере; Караян тоже превосходен в этой музыке, но не менее интересны его Брукнер, Малер, Берлиоз, оперы Рихарда Штрауса. Что же касается Фуртвенглера, то по сравнению с Караяном он мало занимался оперой, а современной музыкой практически пренебрегал.

Мартину Букспену принадлежат слова, отнюдь не предназначавшиеся в качестве комплимента, что в грамзаписях отражается сам человек и что Караян-дирижер прекрасно запечатлен в его пластинках. Я не разделяю отрицательного

отношения Букспена почти ко всему, что делает Караян, как и не считаю, что искусство Караяна полностью отражено в грамзаписях. Хотя Караян стал, по-видимому, первым из великих дирижеров, кто сумел записать весь свой репертуар на пластинки, довольно близко передающие звучание оркестра в концертном зале, и многие из его записей стали блистательным свидетельством его гения (большая часть «Кольца», симфонии Чайковского, записанные фирмой «EMI», Второй фортепианный концерт Рахманинова с Вайсенбергом, Вторая симфония Шумана на фирме „Deutsche Grammophon“, все же пластинкам редко удается передать особую магию живых выступлений Караяна. Любительские магнитофонные ленты со спектаклями Зальцбургского фестиваля — «Тристан», «Гибель богов» и «Борис Годунов» — затмевают его студийные записи того же периода; но даже эти ленты недостаточны по той простой причине, что они не передают зрительного впечатления от выступления Караяна. Под «зрительным впечатлением» я имею в виду не игру оркестра или дирижирование им само по себе, поскольку это нельзя назвать действием в привычном смысле. Не говорю я и о мимике или ритмизованной пластике, которой иные дирижеры злоупотребляют, потому что Караяну не свойственно гримасами передавать эмоциональное содержание музыки, и уж совсем не привык он прыгать и приплясывать на манер Бернстайна. Та зримая сторона, которую Караян привносит в музыку, более абстрактного характера, она ближе, скорее, движениям балетного танцовщика, хотя у Караяна движения охватывают только руки и верхнюю часть тела.

Многие музыкальные обозреватели, например критик Жан д’Удин, считают танец материальным выражением присущего музыке движения. По словам этого критика, «выразительная жестикуляция дирижера тоже является танцем». В таком свете вполне допустимо рассматривать и дирижерскую пластику Караяна, и тогда станет понятно, каким образом ему удается так зачаровать аудиторию. Подобно великому балетному танцору, он в жестах выражает характер музыки, которой дирижирует, делает ее понятной слушателям, а также и исполнителям, что́ они всегда признают. В определенном смысле каждый дирижер, конечно, разъясняет оркестрантам музыку через движение. Но не всякий дирижер разъясняет смысл исполняемого произведения, потому что далеко не всякий дирижер-Караян. Караян не указывает исполнителям, когда нужно останавливаться или начинать, не отмеряет он и такты привычным помахиванием палочки. Такие дирижерские подсказки вообще-то необходимы большинству исполнителей, но совершенно излишни, когда выступление

подготовлено репетициями настолько, насколько бывают подготовлены выступления Западноберлинского филармонического оркестра с Караяном.

Самая важная особенность «дирижирования-танца», характерного для Караяна (и в меньшей степени для нескольких других дирижеров), заключается в том, что движения, жесты не являются самовыражением. В жестах Караян выражает не себя, но природу музыки. Здесь опять напрашиваются аналогии с танцем: движения и позы танцора лишь в незначительной степени могут сочетаться с его самовыражением: правильно воспринятые, они составляют часть логики выражения так же, как и слова драматического актера передают не его собственные чувства, а чувства его героя и связаны в первую очередь со всей пьесой, а не с личной жизнью исполнителя. Можно неверно истолковать поведение Караяна за дирижерским пультом и считать, что Караян выражает только самого себя, поскольку именно это свойственно многим дирижерам. Однако отсюда напрашивается вывод, будто Караян ничего не чувствует, будто он глух к эмоциональным колебаниям музыки. И те бесчисленные критики, которые обвиняют Караяна именно в этой холодности и бесчувственности, просто не смогли понять того, что делает этот дирижер.

Караян дирижирует так, что в крупном произведении, например симфонии Брукнера, внимание слушателей не отвлекают детали исполнения — там вступление кларнета, здесь соло валторны. Аудитория не замечает механику исполнения, то, как дирижер старается объединить музыкантов, заставить их вступать и смолкать в нужные моменты, играть громче или тише. Почти все подобные детали прорабатываются на репетициях, и это оставляет дирижеру возможность на концерте сообщать логику развития всей симфонии музыкантам, а одновременно и слушателям. Симфонии Брукнера складываются не из переклички музыкальных инструментов, а из по-разному организованных звуковых блоков, и именно логику этой организации и старается Караян выявить в своих жестах.

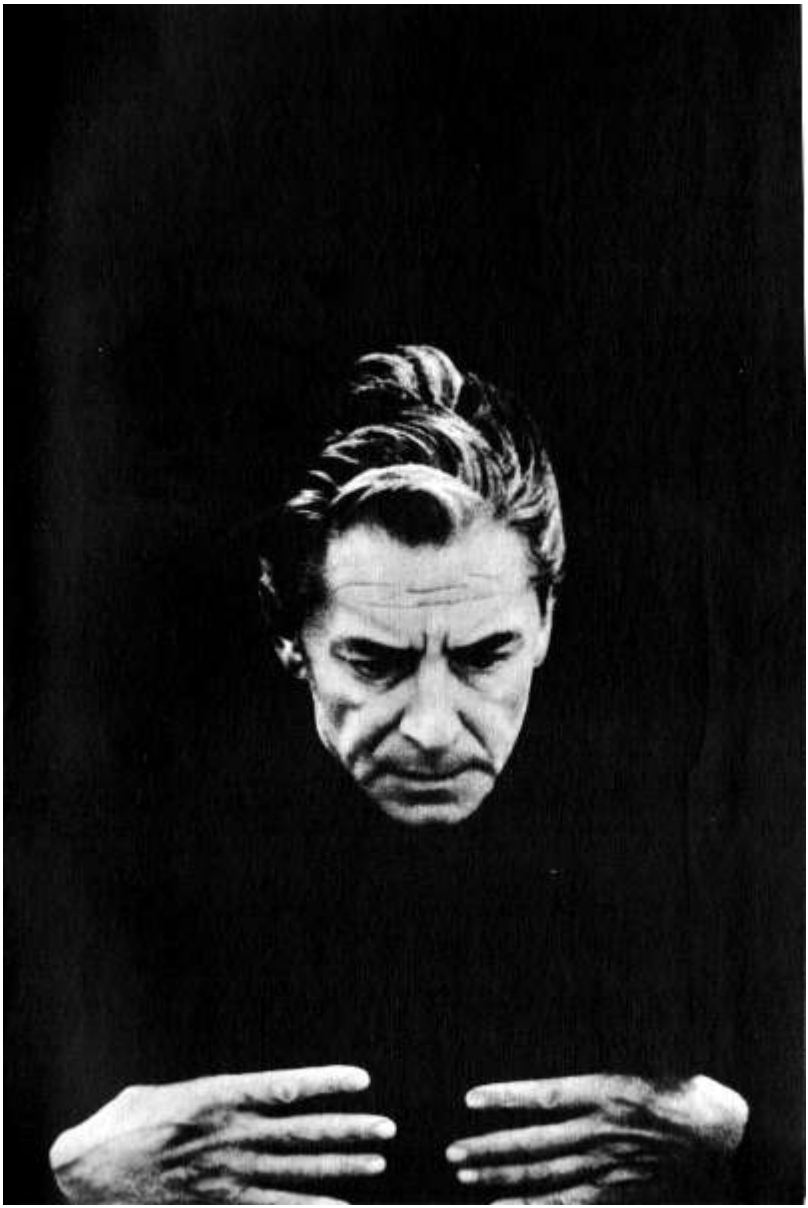
Отрицать то сильнейшее впечатление, которое Караян производит на зрителей театров и концертных залов, невозможно. Помимо чисто музыкального таланта, Караян обладает удивительной способностью показать оркестр во всем блеске, а также привести слушателей в состояние «восторженного напряжения». Именно эта театральность делает Караяна суперзвездой, но одновременно она вызывает нападки тех, кто считает, что дирижерам следует поменьше думать о производимом впечатлении.

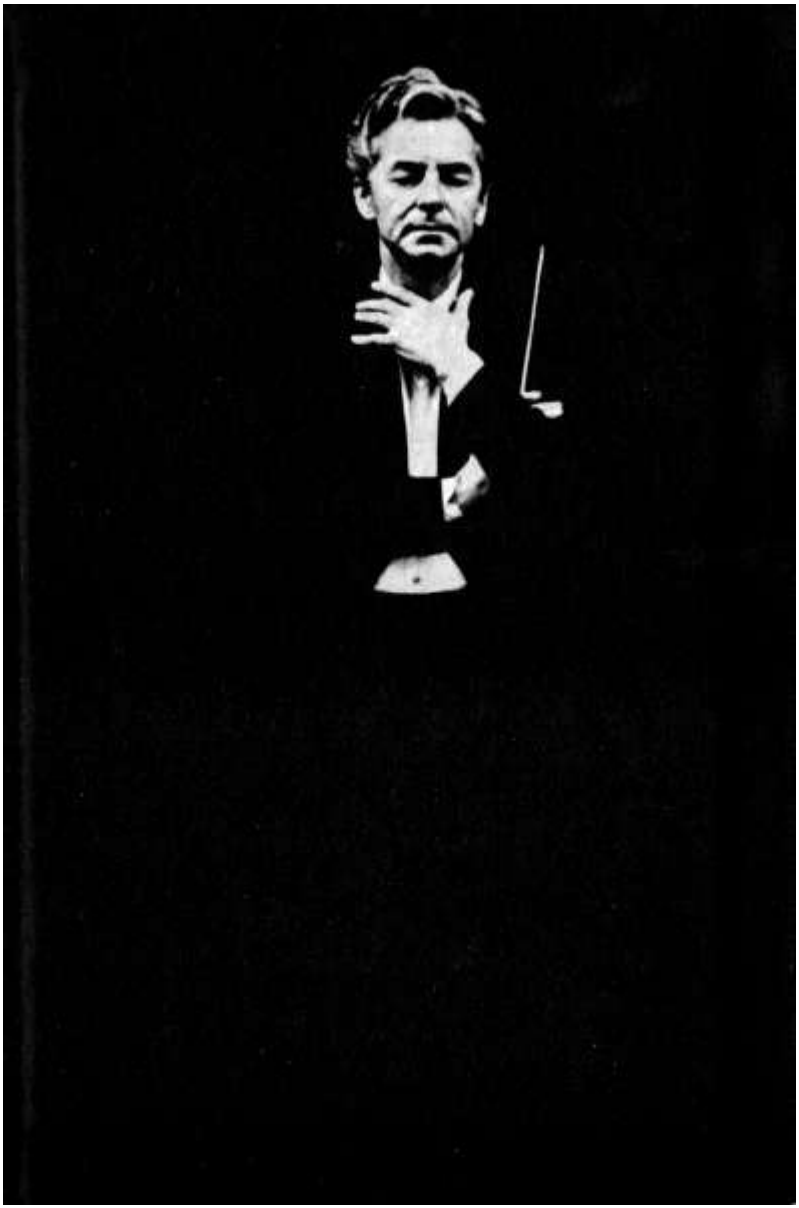
Сколь велико влияние Караяна на современную музыкальную среду? Почти каждый молодой дирижер сейчас в чем-то подражает Караяну, почти все они теперь дирижируют без партитуры. Зубин Мета[197], Сейджи Озава[198], Клаудио Аббадо[199] — на всех сказывается влияние Караяна, хоть им не откажешь и в собственном значительном таланте. Мы еще увидим, станут ли они столь крупными фигурами, как Караян. Пока что им больше всего не хватает разностороннего опыта Караяна (особенно в опере). В отличие от Караяна каждый из названных дирижеров появился в концертном зале прежде, чем дебютировал в крупном оперном театре, и результат во всех случаях был ужасающий. Каждый из этих дирижеров пользуется сегодня большим спросом. Некоторыми сторонами музыка мало отличается от коммерческих предприятий: тот хорош, кто собирает полный зал, и дирижер, наделенный обаянием, умеющий подать себя, часто оттесняет своих менее эффектных, но порой более талантливых коллег. И хотя вклад Караяна в истинное музыкальное искусство не вызывает сомнений, он одним из первых показал коммерческую притягательность «звезд» классической музыки. Приведет ли это к пагубным последствиям, покажет будущее. К мнению покойного Бруно Мадерны (приведенному в начале этой главы), которое разделяют Ганс Вернер Хенце и многие другие композиторы, нужно отнестись со всей серьезностью. Дирижер-«звезда» часто оказывается препятствием для музыки, которая превращается порой в средство его самоутверждения А Караян — несомненный дирижер-«звезда». Его кассовый успех уже в продолжение многих лет не знает себе равных, его власть такова, что он может диктовать свои условия крупнейшим музыкальным учреждениям. Более того, певцы, которых он выбирал для Венской государственной оперы, нередко становились «звездами» в других театрах только потому, что их имена связаны с именем Караяна. В плане репертуара, солистов и приглашаемых дирижеров Караян определяет концертную и оперную жизнь Западного Берлина, Зальцбурга, Вены и ряда других городов мира.

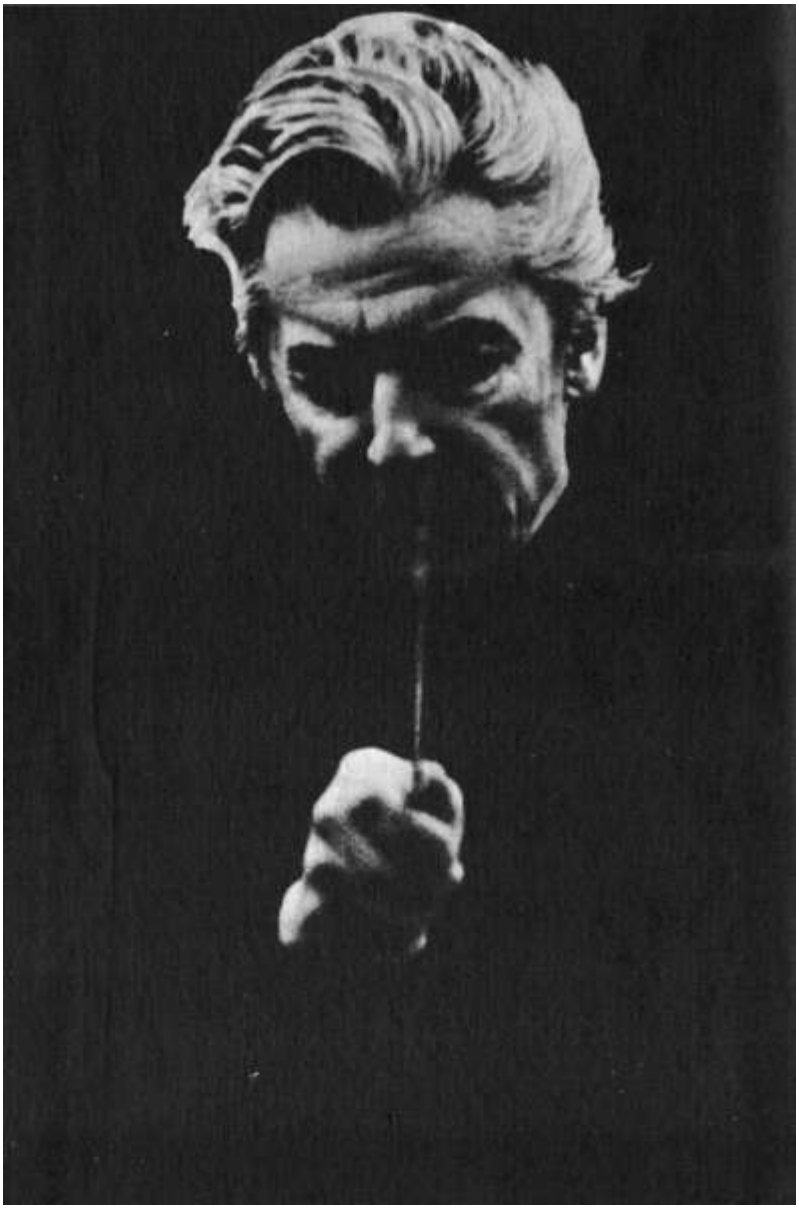
Власть Караяна не вызывает сомнений. Вопрос в том, как она используется. Все согласятся с тем, что Караян помог (или даже открыл и воспитал) многим исполнителям, и в то же время нельзя не отметить, что для композиторов он сделал гораздо меньше. К Караяну предъявляют столько претензий, потому что он занимает исключительное положение, и он может выбирать любое музыкальное сочинение. Иных его современников задевает именно то, что он использует свое имя и влияние в других областях, но не для поощрения музыкального авангарда. Ганс

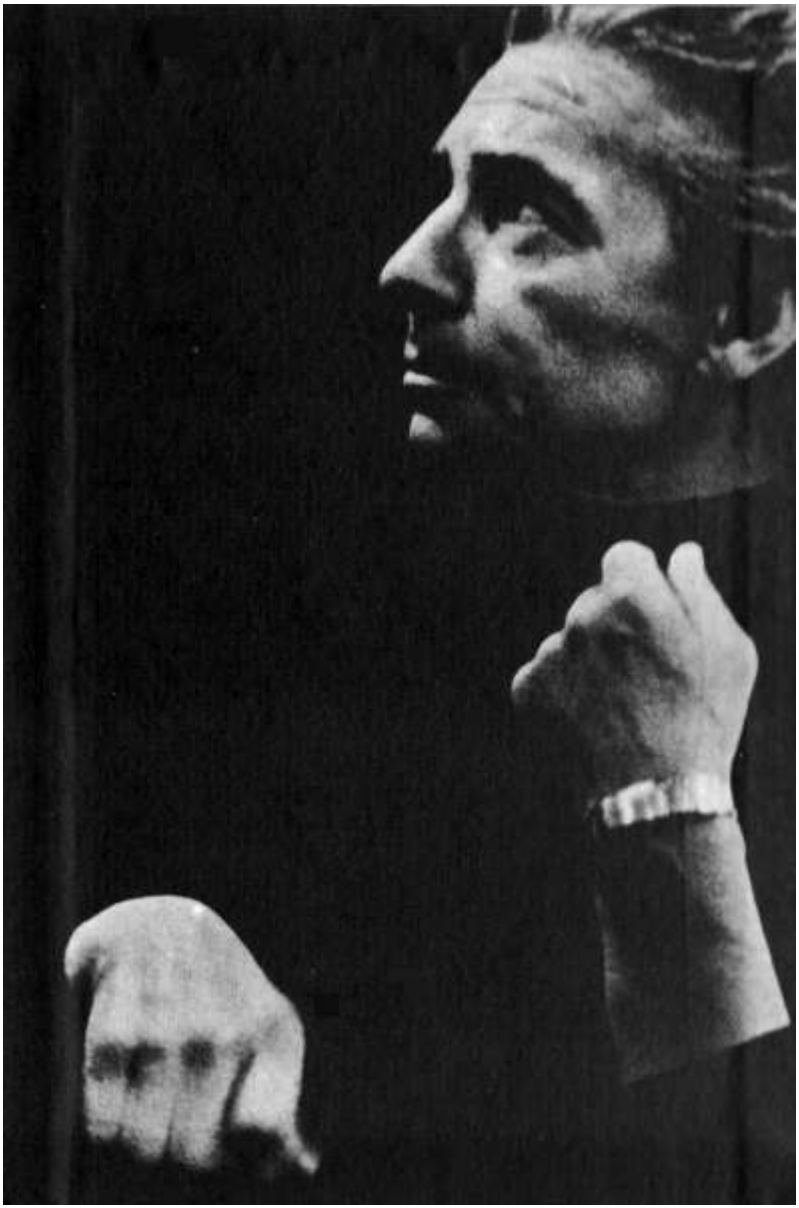
Вернер Хенце считает Караяна идеальным исполнителем его музыки: Караян дал великолепную интерпретацию его Сонаты для струнных. Но Хенце огорчает то, что Караян так мало внимания уделяет его музыке и сочинениям других ныне здравствующих композиторов. Престиж и талант Караяна могли бы оказать невероятную помощь современным композиторам, однако дирижер направляет свои интересы в другие области. Только время покажет, был ли Караян неправ.

Но что бы ни говорилось о том, насколько разумно Караян расходует свой талант, он остается великим дирижером. И поэтому я надеюсь, что история сохранит его имя в первую очередь за его глубочайшее проникновение в смысл многих музыкальных произведений, за те высокие требования к исполнению, которые он сделал нормой, а не за противоречивый облик современного дирижера, формированию которого он способствовал.









notes

1

Верди, Джузеппе (1813 — 1901) — великий итальянский композитор, художник-патриот и демократ. Создатель 26 опер, многие из которых вошли в «золотой фонд» мировой музыки.

2

Моцарт, Вольфганг Амадей (1756 — 1791) — великий австрийский композитор, создатель классических образцов во многих жанрах музыки: оперном, симфоническом, камерном и др. Явился основоположником современного типа инструментального концерта, автор около 50 симфоний, среди которых Симфония № 40 соль-минор (1788); свыше 40 ансамблево-оркестровых сочинений (сюиты, дивертисменты, серенады и т.д.), около 40 концертов, в том числе 21— для фортепиано с оркестром, среди которых концерт ре-минор (1785). Все произведения Моцарта систематизированы исследователем его творчества Л. Кёхелем, и каждое имеет свой порядковый номер по указателю Кёхеля. например-К. 287 (дивертисмент си-бемоль мажор (1777), К. 334 (дивертисмент ре-мажор (1779) и т.д.

З

Вальтер, Бруно (1876 — 1962) — немецкий дирижер. В 1913 — 1922 годах был музыкальным директором Мюнхенской оперы, с 1925 года возглавил Берлинскую государственную оперу, а с 1929 года — руководитель оркестра «Гевандхауз» („Gewandhaus“). В 1933 году эмигрировал из фашистской Германии. Успешно гастролировал во многих странах мира, в том числе и в СССР. Известный интерпретатор музыки Моцарта, Бетховена, Малера, Шостаковича и др.

4

Венская государственная опера (до 1918 года — Венская придворная опера) — крупнейший музыкальный театр Австрии.

5

Гайдн, Йозеф (1732 — 1809) — великий австрийский композитор, капельмейстер и педагог, основатель классического стиля инструментальной музыки. Автор многочисленных симфоний, ораторий, опер и других сочинений.

6

Бетховен, Людвиг ван (1770 — 1827) — великий немецкий композитор. Создатель множества произведений в различных жанрах: камерном, фортепианном, оперном и др. Автор 9 симфоний, среди которых: 3-я Героическая (1804), 4-я (1806), 5-я (1808), 6-я Пасторальная (1808), 7-я (1812), 8-я (1812), 9-я (1824); пяти концертов для фортепиано с оркестром, среди которых 4-й (1806) и 5-й (1809).

7

«Дон Жуан» („Don Juan“) — симфоническая поэма Р. Штрауса по драматической поэме Н. Ленау (1888).

8

«Волшебная флейта» („Die Zauberflote“) — опера В. Моцарта, либретто Э. Шиканедера. Первая постановка — Вена, 1791 г.

9

Вагнер, Рихард (1813 — 1883) — великий немецкий композитор, дирижер и музыкальный писатель. Крупнейший преобразователь оперы, создатель музыкальных драм, которые основаны на непрерывном развертывании музыки («бесконечная мелодия») и симфонизации оперы.

10

Лист, Ференц (1811 — 1886) — великий венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог и музыкальный деятель. Яркий представитель музыкального романтизма, автор многих выдающихся произведений в различных жанрах.

11

«Свадьба Фигаро» („Le Nozze di Figaro“) — опера В. Моцарта, итальянское либретто Л. да Понте по комедии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Первая постановка — Вена, 1786 г.

12

Хаффнер-симфония — 35-я симфония В. Моцарта ре-мажор (1782). Написана для семьи Хаффнер в Зальцбурге.

13

Мендельсон-Бартольди, Феликс (1809 —1847) — немецкий композитор, пианист, дирижер, органист и музыкальный деятель. В его творчестве романтические тенденции сочетались с классическими традициями. Автор многих сочинений в различных жанрах.

14

Ковент-Гарден — ведущий оперный театр Англии. Существует с 1732 года, свое название получил от наименования района Лондона, в котором находится театр.

15

Метрополитен-опера — ведущий американский оперный театр. Открыт в Нью-Йорке в 1883 г. Единственный в США постоянный оперный театр. С мая 1966 г. спектакли театра перенесены в новое здание в Линкольн-центре.

16

Брукнер, Антон (1824 — 1896) — австрийский композитор и органист, автор монументальных оркестровых и хоровых композиций, камерных сочинений, создатель 9 симфоний (8-я, т.н. „Трагическая“ симфония написана в 1887 г.).

17

Шуберт, Франц (1797— 1828) — великий австрийский композитор, создатель новых, романтических типов романса, симфонии и фортепианной миниатюры. Автор многих произведений в различных жанрах, среди которых 9 симфоний (9-я симфония до-мажор написана в 1828 г.).

18

Малер, Густав (1860 — 1911) — австрийский композитор и дирижер. Выдающийся симфонист, автор монументальных оркестровых произведений, один из крупнейших оперных и симфонических дирижеров.

19

Штраус, Рихард (1864 —1949) — немецкий композитор и дирижер. Автор 15 опер, многих симфонических и вокальных произведений, среди которых наиболее известны симфонические поэмы.

20

«Воццек» („Wozzeck“) — опера А. Берга, либретто композитора по драме Г. Бюхнера. Первая постановка — Берлин, 1925 г.

21

Берг, Альбан (1885 —1935) — австрийский композитор, ученик и последователь А. Шёнберга, один из виднейших представителей экспрессионизма в музыке.

22

Шёнберг, Арнольд (1874 — 1951) — австрийский композитор, видный представитель экспрессионизма, родоначальник атональной музыки, автор симфонических, вокальных и камерных сочинений.

23

Хиндемит, Пауль (1895 —1963) — немецкий композитор и дирижер, один из наиболее ярких представителей немецкой музыки первой половины XX века. Автор многочисленных сочинений в различных жанрах.

24

Берлиоз, Гектор (1803 — 1869) — французский композитор и дирижер, крупнейший представитель французского музыкального романтизма, создатель романтической программной симфонии (Фантастическая симфония и др.).

25

«Весна священная (Картины языческой Руси)» — балет И. Стравинского, либретто композитора и Н. Рериха. Первая постановка во время «Русских сезонов» в Париже в 1913 г.

26

«Борис Годунов» — опера М. Мусоргского, либретто композитора по трагедии А. Пушкина. Поставлена полностью в 1874 году в Петербурге.

27

Ла Скала — оперный театр в Милане, крупнейший центр итальянской оперной культуры. Открыт в 1778 г.

28

Героическая симфония („Eroica“) — 3-я симфония Бетховена ми-бемоль мажор (1804).

29

Зальцбургские фестивали — музыкальные фестивали в г. Зальцбурге, проводятся с 1842 года. Сначала были посвящены музыке Моцарта, а затем, начиная с 1920 г., на них начали исполнять произведения других композиторов, в том числе и премьеры сочинений современных авторов. С 1967 года Г. фон Караян организовал Зальцбургские пасхальные фестивали, проходящие каждую весну и посвященные в основном оперной музыке.

30

Пуччини, Джакомо (1858 — 1924) — выдающийся итальянский композитор, крупнейший представитель оперного веризма. Автор 12 опер, многие из которых вошли в «золотой фонд» оперной музыки.

31

«Кардильяк» („Cardillac“) — опера П. Хиндемита, либретто композитора по новелле Э. Т. А. Гоффмана «Мадемуазель де Скюдери» и инсценировке этой новеллы, сделанной Ф. Лионом. Первая постановка — Дрезден, 1926 г.

32

«Джонни наигрывает» („Jonny spielt auf“) — опера Э. Крженека, либретто композитора. Первая постановка — Лейпциг, 1927 г.

33

Крженек, Эрнст (р. в 1900 г.) — австрийский композитор, педагог и музыкальный критик, один из ярких представителей музыкального модернизма, автор оперных, симфонических, камерных и других произведений.

34

«Царь Эдип» („Oedipus Rex“) — опера-оратория И. Стравинского, либретто Ж. Кокто по трагедии Софокла. Первая постановка — Париж, 1927 г.

35

Стравинский, Игорь Федорович (1882 — 1971) — выдающийся русский композитор-реформатор. С 1910 года жил за границей. Автор широко известных балетов, симфонических, ораториальных и инструментальных произведений.

36

Фуртвенглер, Вильгельм (1886 — 1954) немецкий дирижер, композитор и музыкальный писатель. В 1922 — 1928 гг. — руководитель Гевандхауз-оркестра, с 1922 по 1945 г. и с 1947 по 1954 г. — руководитель Западноберлинского филармонического оркестра. Концертировал во многих странах мира. Известный интерпретатор произведений австрийских и немецких композиторов.

37

Краус, Клеменс (1893 — 1954) — австрийский дирижер и пианист. С 1912 г. дирижер оперных театров в различных городах Германии. 1929 — 1934 гг. — главный дирижер Венской государственной оперы, 1939 — 1945 гг. — художественный руководитель Зальцбургских фестивалей. Известный интерпретатор опер Р. Штрауса.

38

Тосканини, Артуро (1867 — 1957) — великий итальянский оперный и симфонический дирижер. С 1908 по 1915 г. — руководитель Метрополитен-опера, с 1921 по 1929 г. — руководитель Ла Скала, с 1926 по 1928 г. — главный дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра, с 1931 по 1937 г. работал в Зальцбурге, с 1937 по 1954 г. — руководитель оркестра NBC в Нью-Йорке.

39

Россини, Джоаккино (1792 — 1868) — итальянский композитор, один из выдающихся мастеров вокальной музыки, положивший начало мощному расцвету итальянской оперы. Автор 36 опер, многих вокальных и хоровых произведений.

40

«Вильгельм Телль» („Guillaume Tell“) — опера Дж. Россини, либретто В. Ж. Этьенна (де Жуи) и И. Би по мотивам драмы Ф. Шиллера. Первая постановка — Париж, 1829 г.

41

«Мейстерзингеры» — полное название «Нюрнбергские мейстерзингеры» (“Die Meistersinger von Nurnberg“) — опера Р. Вагнера, либретто композитора по нюрнбергской хронике XVII века. Первая постановка — Мюнхен, 1868 г.

42

«Саломея» („Salome“) — музыкальная драма Р. Штрауса по одноименной пьесе О. Уайльда. Первая постановка — Дрезден, 1905 г.

43

Рейнхардт, Макс (1873 — 1943) — немецкий режиссер, актёр. Получил широкую известность как выдающийся оперный постановщик-новатор.

44

«Фальстаф» („Falstaff“) — опера Дж. Верди, либретто А. Бойто по комедии В. Шекспира «Виндзорские проказницы» с добавлением сцен из его же исторической хроники «Генрих IV». Первая постановка — Милан, 1893 г.

45

«Тангейзер» — полное название «Тангейзер и состязание певцов в Вартбурге» („Tannhauser und der Sangerkrieg auf Wartburg“) — опера Р. Вагнера, либретто композитора по сагам XIII века. Первая постановка — Дрезден, 1845 г.

46

«Лоэнгрин» („Lohengrin“) — опера Р. Вагнера, либретто композитора по сагам XIII века. Первая постановка — Веймар, 1850 г.

47

«Фиделио» — полное название «Фиделио, или Супружеская любовь» („Fidelio, oder Die eheliche Liebe“) — опера Л. ван Бетховена, либретто Ж. Н. Буйи в немецком переводе и обработке И. Зонляйтнера. Первая постановка — Вена, 1805 г.

48

«Жизнь героя» („Ein Heldenleben“) — симфоническая поэма Р. Штрауса (1898).

49

«Кольцо Нибелунга» („Der Ring des Nibelungen“) — «сценическое торжественное представление» — оперная тетралогия Р. Вагнера, состоящая из 4 опер (муз. драм): «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов». Либретто композитора на основе скандинавского эпоса VIII — IX веков «Старшая Эдда» и германского эпоса XIII в. «Песнь о Нибелунгах». Первая постановка всей тетралогии — Байрейт, 1876 г.

50

Клемперер, Отто (1885 — 1973) — немецкий дирижер и композитор. Был руководителем Берлинского филармонического оркестра и Берлинской оперы (1927 — 1933). В 1933 году эмигрировал в США, после окончания второй мировой войны вернулся в Европу. Выступал во многих странах, в том числе и в СССР.

51

Клейбер, Эрих (1890 — 1956) — австрийский дирижер. В 1923 — 1934 годах был главным дирижером Берлинской государственной оперы. С 1936 года жил в Аргентине, гастролировал во многих странах Америки и Европы, в том числе и в СССР.

52

Буш, Фриц (1890 — 1951) — немецкий дирижер и пианист. С 1922 по 1932 год работал в Дрездене, с 1933 — в Буэнос-Айресе, много гастролировал в Европе и Америке. Известный интерпретатор произведений Р. Штрауса, Хиндемита и др.

53

Манн, Томас (1875 — 1955) — немецкий писатель, автор многих произведений, в которых тема музыкального искусства стоит на первом плане.

54

«Художник Матис» („Mathis der Maler“) опера П. Хиндемита, либретто композитора. Первая постановка — Цюрих, 1938 г.

55

«Тристан и Изольда» („Tristan und Isolde“) — музыкальная драма Р. Вагнера, либретто композитора по эпическому сказанию Готфрида Страсбургского. Первая постановка — Мюнхен, 1865 г.

56

«Дафнис и Хлоя» („Daphnis et Chloe“) — балет М. Равеля, либретто М. Фокина (переработано композитором). Первая постановка — во время «Русских сезонов» в Париже в 1912 г. В дальнейшем композитор переработал музыку балета в две сюиты для концертного исполнения.

57

Равель, Морис (1875 — 1937) — французский композитор, в творчестве которого нашли выражение тенденции импрессионизма, отчасти неоклассицизма. Автор опер, балетов, симфонических и фортепианных произведений.

58

Брамс, Иоганнес (1833 —1897) — немецкий композитор, пианист и дирижер. Один из крупнейших композиторов второй половины XIX века, создавший выдающиеся произведения в области камерно-ансамблевой, фортепианной, вокальной и симфонической музыки, среди которых 4 симфонии: 1-я (1876), 3-я (1883) и 4-я (1885).

59

Вагнер-Регени, Рудольф (1903— 1969) — немецкий композитор и дирижер, с 1950 года профессор Высшей школы музыки в Берлине и Академии искусств ГДР. Автор многих оперных, вокальных и инструментальных сочинений.

60

«Граждане Кале» („Die Burger von Calais“) — опера Р. Вагнера-Регени, либретто К. Неера. Первая постановка — Берлин, 1939 г.

61

«Кармен» („Carmen“) — опера Ж. Бизе, либретто А. Мельяка и Л. Галеви по новелле П. Мериме. Первая постановка — Париж, 1875 г. Бизе, Жорж (1838 — 1875) — французский композитор, создатель многих произведений в различных жанрах, среди которых вершина французской реалистической оперы — «Кармен».

62

«Летучая мышь» („Die Fledermaus) — оперетта И. Штраусасына, либретто К. Хафнера и Р. Жене по водевилю «Сочельник» Л. Галеви и А. Мельяка. Первая постановка — Вена, 1874 г.

63

Штраус, Иоганн (сын) (1825 — 1899) — австрийский композитор и дирижер, создатель классических образцов «венского вальса» и венской оперетты.

64

Немецкий Реквием („Ein deutsches Requiem“) — произведение для солистов, хора и оркестра И. Брамса, текст Лютера по Библии (1868).

65

Шварцкопф, Элизабет (р. в 1915 г.) — австрийская певица, сопрано. С одинаковым успехом выступала как в опере, так и на концертной эстраде, выдающаяся исполнительница опер Моцарта и Р. Штрауса.

Хоттер, Ханс (р. в 1909 г.) — немецкий певец, бас-баритон. Пел во многих оперных театрах мира. Известный исполнитель вагнеровских опер.

67

Fortissimo (итал. «фортиссимо» — муз. термин) — очень сильно, очень громко.

68

Бинг, Рудольф (р. в 1902 г.) — генеральный директор Метрополитен-опера с 1950 по 1972 г.

69

Орф, Карл (р. в 1895 г.) — немецкий композитор, педагог и музыковед. Создатель новаторских, оригинальных по жанру и музыкальному языку сценических произведений, сочетающих элементы драматического спектакля, оперы, симфонии, балета и пантомимы — сценических кантат, мистерий и др.

70

«Триумф Афродиты» („Trionfo di Afrodite“) — сценическая кантата К. Орфа, либретто композитора по Катуллу, Сафо и Еврипиду. Первое исполнение — Милан, 1953 г.

71

Гедда, Николай (р. в 1925 г.) — шведский певец, тенор. Выступает во многих оперных театрах мира. Известный интерпретатор опер итальянских и французских композиторов, камерный исполнитель.

72

Доницетти, Гаэтано (1797 — 1848) — итальянский композитор, выдающийся представитель стиля бельканто, автор свыше 60 опер, а также хоровых и камерных произведений.

73

«Лючия де Ламмермур» („Lucia di Lammermoor“) — опера Г. Доницетти, либретто С. Каммарано по мотивам романа В. Скотта «Ламмермурская невеста». Первая постановка — Неаполь, 1835 г.

74

Каллас, Мария (1923 — 1977) греческая певица, сопрано. Оперная актриса, ознаменовавшая своим искусством новую эру в оперном исполнительстве. Выдающийся интерпретатор опер Беллини, Доницетти, Верди, Пуччини и др.

75

«Трубадур» („Il Trovatore“) — опера Дж. Верди, либретто С. Каммарано и Л. Э. Бардаре по испанской драме А. Гарсиа Гутьерреса. Первая постановка — Рим, 1853 г.

76

«Мадам Баттерфляй» („Madame Butterfly“) — опера Дж. Пуччини, либретто Л. Иллики и Д. Джакозы по драме Д. Беласко «Гейша», основанной на новелле Дж. Лонга. Первая постановка — Милан, 1904 г. В СССР более принято название «Чио-Чио-сан».

77

«Богема» („La Boheme“) — опера Дж. Пуччини, либретто Л. Иллики и Д. Джакозы. Сюжет заимствован из романа А. Мюрже «Сцены из жизни богемы». Первая постановка — Турин, 1896 г.

Стефано, Джузеппе ди (р. в 1921 г.) — итальянский певец, тенор. Пел во многих оперных театрах мира. Известный интерпретатор итальянских опер.

79

«Тоска» („Tosca“) — опера Дж. Пуччини, либретто Л. Иллики и Д. Джакозы. В основе оперы — драма В. Сарду «Флория Тоска». Первая постановка — Рим, 1900 г.

80

Сабата, Виктор де (1892 — 1967) — итальянский дирижер и композитор, главный дирижер театра Ла Скала с 1929 по 1953 год.

81

Байрейтские фестивали — фестивали музыки Р. Вагнера в городе Байрейте. Проводятся ежегодно начиная с 1876 г. в Байрейтском театре, специально построенном для постановки вагнеровских опер. В годы первой и второй мировых войн фестивали не проводились (были возобновлены в 1924 и в 1951 гг.).

82

Адам, Тео (р. в 1926 г.) — немецкий камерный и оперный певец, бас-баритон. Выступал во многих странах мира, постоянно живет и работает в ГДР.

83

Колло, Рене (р. в 1937 г.) — немецкий певец, тенор. Известный исполнитель вагнеровских опер.

84

Зальцбургский пасхальный фестиваль организован Караяном в 1967 году.

85

Риддербуш, Карл (р. в 1932 г.) — немецкий певец, бас. Известный исполнитель опер Р. Вагнера.

Вагнер, Виланд (1917 — 1966) — внук Р. Вагнера, театральный художник и режиссер, с 1951 года вместе со своим братом Вольфгангом руководитель Байрейтских фестивалей. Известный постановщик опер Р. Вагнера и других композиторов.

Вагнер, Вольфганг (р. в 1919 г.) — внук Р. Вагнера, оперный режиссер, с 1951 года вместе со своим братом Виландом руководитель, а с 1967 года — главный руководитель Байрейтских фестивалей. Постановщик опер Р. Вагнера.

87

Липатти, Дину (1917 — 1950) — румынский пианист и композитор, автор фортепианных и симфонических произведений. Получил международную известность как пианист-виртуоз.

88

Шуман, Роберт (1810 — 1856) —выдающийся немецкий композитор и музыкальный критик, один из ярчайших представителей музыкального романтизма. Автор многочисленных сочинений в различных жанрах, среди которых 4 симфонии (2-я написана в 1846 г., 4-я Рейнская — в 1841 — 1851 гг.) и концерт для фортепиано с оркестром (1845).

89

«Так поступают все женщины» — полное название «Так поступают все [женщины], или Школа влюбленных» („Cosi fan tutte, ossia La Scuola degli amanti“) — опера В. Моцарта, итальянское либретто Л. да Понте. Первая постановка — Вена, 1790 г.

90

«Ариадна на Наксосе» („Ariadne auf Naxos“) — опера Р. Штрауса, либретто Х. фон Гофмансталя. Первая постановка — Штутгарт, 1912 г.

91

«Гензель и Гретель» („Hansel und Gretel“) — опера Э. Гумпердинка, либретто А. Ветте по сказке братьев Гримм. Первая постановка — Веймар, 1893 г.

92

«Кавалер роз» („Der Rosenkavalier“) — опера Р. Штрауса, либретто Х. фон Гофмансталя. Первая постановка — Дрезден, 1911 г.

93

Гизекинг, Вальтер (1895 — 1956) — немецкий пианист и композитор. Известный интерпретатор французской и немецкой музыки, гастролировавший во многих странах Европы и Америки.

94

Григ, Эдвард (1843 — 1907) — выдающийся норвежский композитор, пианист и дирижер, основоположник норвежской классической музыки. Автор многих произведений в симфоническом, камерно-инструментальном и вокальном жанрах, среди которых Концерт для фортепиано с оркестром (1868).

95

Торжественная месса („Missa Solemnis“) — месса Л. ван Бетховена для солистов, хора, органа и оркестра (1823).

Бах, Иоганн-Себастьян (1685 — 1750) — великий немецкий композитор и органист, произведения которого стали одной из вершин мировой музыки. Создатель множества произведений в различных жанрах: ораториальном, камерном и др. Автор выдающихся сочинений для камерного оркестра, органа, клавира и других инструментов, среди которых сюита (увертюра) № 2 си-минор для флейты и струнного оркестра (1721 г.) *(В комментарии указаны только те произведения, которые упоминаются в книге).*

97

«Смерть и просветление» („Tod und Verklarung“) — симфоническая поэма Р. Штрауса (1889).

98

Бюлов, Ханс фон (1830 — 1894) — немецкий пианист, дирижер, композитор и музыкальный критик. Концертировал во многих странах (в том числе в 1870 — 1880 гг. в России). Страстный пропагандист музыки Р. Вагнера.

99

Никиш, Артур (1855 — 1922) венгерский дирижер и композитор. С 1895 года был руководителем Гевандхауз-оркестра, затем возглавил Берлинский филармонический оркестр. Известный интерпретатор произведений немецких и русских композиторов.

100

Челибадаке, Серджу (р. в 1912 г.) — румынский дирижер. С 1945 по 1951 год — художественный руководитель Берлинского филармонического оркестра. Много гастролирует в различных странах.

101

Фугато (итал. Fugato — муз. термин) — эпизод в музыкальном произведении, построенный по типу экспозиции фуги, т.е. формы полифонической музыки, основанной на имитационном проведении одной или нескольких тем во всех голосах.

102

Allegro con brio (итал. аллегро кон брио) (муз. термин) — скоро, с блеском, живо, весело, возбужденно.

103

Эффектный прием.

104

Оливье, Лоренс (р. в 1907 г.) — выдающийся английский актер театра и кино, одним из лучших созданий которого стала роль Гамлета в одноименной трагедии В. Шекспира.

105

Sostenuto (итал. «состенуто» — муз. термин) — сдержанно, выдерживая звук.

106

Бичем, Томас (1879 — 1961) — английский дирижер, создатель и организатор целого ряда коллективов, в том числе Лондонского симфонического оркестра (1932) и Королевского филармонического оркестра (1947), долгое время художественный руководитель Ковент-Гардена. Известный интерпретатор сочинений Моцарта, Берлиоза, Р. Штрауса, Стравинского и др.

107

Йохум, Эуген (р. в 1902 г.) — немецкий дирижер. Работал со многими немецкими и зарубежными оркестрами, в том числе с Берлинским филармоническим оркестром и амстердамским оркестром Концертгебау. Известный интерпретатор произведений Брукнера, Бетховена, Шуберта и других композиторов.

108

Бём, Карл (р. в 1894 г.) — австрийский дирижер. Работал во многих оперных театрах Европы и Америки, выступал как гастролер со многими выдающимися оркестрами. Известный интерпретатор произведений Моцарта, Брукнера и Р. Штрауса.

109

Место, где хранится золотой запас США. — *Прим. перев.*

110

Гэлуэй, Джеймс (р. в 1937 г.) — ирландский флейтист, был солистом Лондонского симфонического и Королевского филармонического оркестров, с 1960 года являлся солистом Западноберлинского филармонического оркестра. В настоящее время — концертирующий солист.

111

Дворжак, Антонин (1841 — 1904) — чешский композитор и дирижер, один из основоположников чешской классической музыки. Автор многих произведений в различных жанрах, в том числе 9 симфоний, среди которых 8-я (1889) и 9-я «Из Нового Света» (1893).

112

Concerto Grosso (Кончерто гроссо) — форма ансамблево-оркестровой музыки XVII — XVIII веков, основанная на противопоставлении группы солирующих инструментов основной массе оркестра. В этой форме писали свои сочинения Бах, Гендель, Вивальди и др.

113

Гендель, Георг Фридрих (1685 — 1759) — немецкий композитор, один из крупнейших оперных композиторов XVIII века, выдающийся мастер инструментальной музыки, создатель классических образцов в ораториальном жанре. Автор многочисленных произведений для камерного оркестра, среди которых — 6 Кончерти гросси (1734) и ряд концертов и дивертисментов для различного состава инструментов.

Pianissimo (итал. «пианиссимо» — муз. термин) — очень тихо.

115

Пасторальная симфония („Sinfonia pastorale“) — 6-я симфония Л. ван Бетховена фа-мажор (1808).

116

Эшенбах, Кристоф (р. в 1940 г.) — австрийский пианист, дирижер, занимается концертной деятельностью.

117

Вайсенберг, Алексис (р. в 1929 г.) — болгарский пианист. Выступал во многих странах Европы, Африки и Америки с ведущими дирижерами и оркестрами. Интерпретатор произведений Баха, Бетховена, Чайковского, Рахманинова и др.

118

Помье, Жан-Бернар (р. в 1944 г.) — французский пианист, неоднократно концертировал в СССР.

119

Ферра́, Кристиан (р. в 1933 г.) — французский скрипач. Много гастролирует в различных странах мира.

120

Фурнье, Пьер (р. в 1906 г.) — французский виолончелист, получивший международную известность как солист-концертант. Гастролировал во многих странах мира.

121

Хенце, Ханс Вернер (р. в 1926 г.) — немецкий композитор, автор многих опер, балетов, симфонических и камерных сочинений.

122

Сэлл, Джордж (1897— 1970) — американский дирижер и пианист. Работал со многими оркестрами мира, с 1946 года возглавлял Кливлендский симфонический оркестр. Много гастролировал, в том числе выступал и в СССР.

123

Дебюсси, Клод (1862 — 1918) — французский композитор, пианист, дирижер и музыкальный критик. Основоположник музыкального импрессионизма, выдающийся мастер звуковой живописи, автор многих произведений в различных жанрах.

124

Барток, Бела (1881 — 1945) — выдающийся венгерский композитор, пианист и музыкальный этнограф, один из виднейших представителей национальной музыкальной культуры, сочинения которого пользуются мировой известностью.

125

Веберн, Антон фон (1883 — 1945) — австрийский композитор, дирижер и педагог. Ученик и последователь А. Шёнберга, один из видных представителей музыкального модернизма.

126

„De Temporum Fine Comoedia“ («Комедия о конце времени») — мистерия для драматических актеров, хора и оркестра К. Орфа, тексты из «Прорицаний Сивилл» и из «Орфических гимнов» на древнегреческом языке. Первое исполнение — Зальцбург, 1973 г. Дирижер — Г. фон Караян.

127

Сибелиус, Ян (1865 — 1957) — финский композитор, глава национальной музыкальной школы. Создал наиболее значительные произведения в симфоническом жанре. Автор 7 симфоний (2-я симфония написана в 1901 году).

128

«Фантастическая симфония» („Symphonie fantastique“) — симфония Г. Берлиоза до-мажор (1830).

129

Сен-Санс, Камиль (1835 — 1921) — французский композитор, пианист, органист, дирижер и музыкальный деятель. Автор многочисленных произведений в различных жанрах.

130

«Пинии Рима» („I Pini di Roma“) — симфоническая поэма О. Респиги (1924).

131

Респиги, Отторино (1879 — 1936) — итальянский композитор, в музыке которого нашли яркое воплощение направления импрессионизма и неоклассицизма. Автор многих оперных, симфонических и камерных произведений.

132

«Отелло» („Otello“) — опера Дж. Верди, либретто А. Бойто по трагедии В. Шекспира. Первая постановка — Милан, 1887 г.

133

Монако, Марио дель (1915) — итальянский оперный певец. Обладатель прекрасного драматического тенора, талантливый интерпретатор музыки Верди.

134

Тебальди, Рената (р. в 1922 г.) — итальянская оперная певица, сопрано, обладательница исключительного по красоте голоса. Замечательный интерпретатор опер Верди и Пуччини. Пела на лучших сценах мира.

135

Бастианини, Этторе (1922 — 1967) — итальянский оперный певец, баритон. Пел на сценах Ла Скала, Ковент-Гардена, Метрополитен-опера и др. Прекрасный интерпретатор музыки Верди и Доницетти.

136

Протти, Альдо (р. в 1920 г.) — итальянский певец, баритон. Выступал на многих оперных сценах мира. Известный интерпретатор опер Верди.

137

Викерс, Джон (р. в 1926 г.) — канадский певец, тенор. Известен как интересный интерпретатор опер Р. Вагнера и Верди. Выступает во многих театрах мира.

138

Френи, Мирелла (р. в 1936 г.) — итальянская оперная певица, сопрано. Выступает на многих оперных сценах мира. Известная исполнительница опер Верди, Пуччини, Гуно и др.

139

«Парсифаль» („Parsifal“) — торжественная сценическая опера-мистерия Р. Вагнера, либретто композитора по мотивам эпической поэмы В. фон Эшенбаха «Парцифаль». Первая постановка — Байрейт, 1882 г.

140

«Пеллеас и Мелизанда» („Pelleas et Melisande“) — опера К. Дебюсси на текст пьесы М. Метерлинка. Первая постановка — Париж, 1902 г.

141

«Аида» („Aida“) — опера Дж. Верди, либретто А. Гисланцони и К. дю Локля по сценарию О. Ф. Мариетта. Первая постановка — Каир, 1871 г.

142

Бернстайн, Леонард (р. в 1918 г.) — американский дирижер и композитор, автор широкоизвестного мюзикла «Вестсайдская история». В 1945 — 1949 гг. — руководитель Нью-Йорк-сити оркестра, а с 1957 по 1969 г. — руководитель Нью-Йоркского филармонического оркестра.

143

Висконти, Лукино (1906 — 1976) — итальянский режиссер театра и кино. Один из основоположников неореализма. Известен советскому зрителю как постановщик фильмов «Рокко и его братья», «Семейный портрет в интерьере» и др.

144

«Послеполуденный отдых фавна», прелюд („Prelude a l'Apres-midi d'un faune“) — симфоническая пьеса К. Дебюсси по эклоге С. Малларме (1894). Неоднократно использовалась хореографами для постановки балетов.

145

«Электра» („Electra“) — опера Р. Штрауса, либретто Х. фон Гофмансталя. Первая постановка — Дрезден, 1909 г.

146

«Дон Карлос» („Don Carlos“) — опера Дж. Верди, французское либретто Ж. Мери и К. дю Локля по драме Ф. Шиллера, поставлена в Париже в 1867 г., 2-я редакция — итальянское либретто в обр. А. Гисланцони, поставлена в Милане в 1884 г.

147

Гяуров, Николай (р. в 1929 г.) — болгарский оперный певец, бас. Выступает во многих оперных театрах мира. Известный пропагандист русских опер.

148

Свободу действий.

149

«Золото Рейна» („Das Rheingold“) — опера (муз. драма) Р. Вагнера (1854), первая часть тетралогии «Кольцо Нибелунга». Первая постановка — Мюнхен, 1869 г.

150

«Страсти по Матфею» („Matthaus Passion“) — крупнейшее произведение И. С. Баха для солистов, хора и оркестра (1729).

151

Домашняя симфония („Sinfonia domestica“) — симфония Р. Штрауса (1903).

152

Шнейдер-Симсен, Гюнтер (р. в 1926 г.) — австрийский театральный художник, работал во многих театрах ФРГ и Австрии. Постоянно сотрудничает с Г. фон Караяном на Зальцбургских фестивалях.

153

Дернеш, Хельга (р. в 1939 г.) — австрийская певица, сопрано. Известная исполнительница вагнеровских опер.

154

Чукасян, Лили (р. в 1934 г.) — американская певица, меццо-сопрано. Известный интерпретатор опер Верди и Р. Штрауса, камерных сочинений.

155

«Гибель богов» („Die Gotterdammerung“) — опера (муз. драма) Р. Вагнера (1874). Четвертая часть тетралогии «Кольцо Нибелунга».

156

„Liebestod“ (смерть в любви. — *нем.*) — «Смерть Изольды» из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда».

157

«Голливуд боул» — концертный зал в Лос-Анджелесе (США).

158

«Тиль Уленшпигель» — полное название «Веселые проказы Тиля Уленшпигеля» („Till Eulenspiegels Streiche“) — симфоническая поэма Р. Штрауса на сюжет фламандской легенды (1895).

159

Уолтон, Уильям (р. в 1902 г.) — английский композитор. Автор симфонических, хоровых и инструментальных произведений.

160

Барбиролли, Джон (1899 — 1970) — английский дирижер. Начал свою карьеру как оперный дирижер, с 1927 по 1936 год работал в театре Ковент-Гарден. Затем работал с крупнейшими симфоническими оркестрами мира: Нью-Йоркским филармоническим (1937 — 1942), Манчестерским «Халле-Оркестр» (1943 — 1968), Хьюстонским симфоническим (1961 — 1967) и др.

161

Митропулос, Димитриос (1896 — 1960) — греческий дирижер, композитор и пианист. В 1950-е годы — руководитель и дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра и Метрополитен-опера, дирижировал в Ла Скала, Венской государственной опере, на Зальцбургских фестивалях.

162

Прайс, Леонтина (р. в 1927 г.) — американская певица, сопрано. С 1961 г. солистка Метрополитен-опера, одна из ведущих вокалисток современности.

163

«Юпитер» („Jupiter“) — последняя симфония В. Моцарта до-мажор (1788). Название присвоено симфонии после смерти композитора.

164

«Вопрос без ответа» („Unanswered Question“) — симфоническая пьеса Ч. Айвса (1908).

165

Айвс, Чарлз (1874 — 1954) — американский композитор, органист и хормейстер, который в своих сочинениях предвосхитил многие приемы, получившие развитие в современной музыке, политональность, полиритмию и др.

166

Северанс-холл — концертный зал в Кливленде (США).

167

Poco piu animato (итал. «поко пиу анимато» — муз. термин) — немного более оживленно, воодушевленно.

168

„Concertgebouw“ (Концертгебау) — концертный зал в Амстердаме, открыт в 1888 году, и оркестр, выступающий в нем и носящий то же название. Один из лучших европейских оркестров, во главе которого с 1958 года стоят Б. Хайтинк и Э. Йохум.

169

«Валькирия» („Die Walkure“) — опера (муз. драма) Р. Вагнера (1856). Первая постановка — Мюнхен, 1870. Вторая часть тетралогии «Кольцо Нибелунга». Главная героиня оперы — Брунгильда.

170

«Песнь о Нибелунгах» — германский эпос. Возник на рубеже XII века.

171

Стюарт, Томас (р. в 1928 г.) — американский певец, баритон. Выступает на многих оперных сценах мира. Известный исполнитель опер Верди и Вагнера.

172

Яновиц, Гундула (р. в 1937 г.) — австрийская певица, сопрано. Выступает на многих оперных сценах мира. Известная исполнительница опер Моцарта, Р. Штрауса и Р. Вагнера.

173

Нильсон, Биргит (р. в 1918 г.) шведская оперная певица, сопрано. Знаменитая исполнительница партий в операх Вагнера, Верди, Р. Штрауса и Пуччини. Пела на многих оперных сценах мира.

174

Карнеги-холл — концертный зал в Нью-Йорке. Открыт в 1891 г.

175

Реквием Дж. Верди написан в 1873 году и посвящен памяти одного из крупнейших итальянских писателей XX века — А. Мандзони. Первое исполнение — Милан, 1874 г.

176

Бассо-континуо (итал. basso continuo) — непрерывный (цифрованный) бас — нижний голос с присоединенной к нему гармонией, записанной посредством цифровых обозначений, по которому исполнитель, импровизируя, строит аккомпанемент. Употреблялся в сочинениях композиторов XVII — XVIII веков.

177

«Зигфрид» („Siegfried“) — опера (муз. драма) Р. Вагнера (1871), третья часть тетралогии «Кольцо Нибелунга».

178

„Singverein“ (Зингферайн) — австрийское общество любителей пения.

179

Мюнш, Шарль (1891 — 1968) — французский дирижер. В 1938 — 1946 гг. — руководитель симфонического оркестра Парижской консерватории, с 1949 по 1962 год — руководитель Бостонского симфонического оркестра. Много гастролировал во многих странах, в том числе выступал и в СССР.

180

Шолти, Георг (р. в 1912 г.) — английский оперный и симфонический дирижер. С 1946 по 1961 г. работал с различными западногерманскими оркестрами, с 1961 по 1971 г. — музыкальный директор Ковент-Гарден, с 1971 г. — руководитель Чикагского симфонического оркестра, с 1973 г. работает в Гранд Опера. Известный интерпретатор музыки Вагнера, Р. Штрауса и др.

181

Франк, Сезар (1822 — 1890) — французский композитор и органист, родом из Бельгии. Создатель многих произведений в различных жанрах, среди которых симфония ре-минор (1888).

182

«Паяцы» („I Pagliacci“) — опера Р. Леонкавалло, либретто композитора. Первая постановка — Милан, 1892 г.

Леонкавалло, Руджеро (1857 — 1919) — итальянский композитор, один из представителей оперного веризма. Автор более 20 опер, вокальных и симфонических произведений.

183

Каму, Окко (р. в 1946 г.) — финский дирижер, в настоящее время музыкальный руководитель Норвежской филармонии в Осло.

184

Sforzando (итал. «сфорцандо» — муз. термин) — внезапное ударение на каком-либо звуке или аккорде.

185

Forte (итал. «форте» — муз. термин) — сильно, громко.

186

Portamento (итал. «портамэнто» — муз. термин) — букв. перенесение — способ певучего исполнения мелодии при помощи легкого, замедленного скольжения от одного звука к другому.

The Great Conductors. Victor Gollancz Ltd., London, 1968, pp. 324-326.

188

Реквием В. А. Моцарта — последнее произведение великого композитора, написанное в 1791 году, оставшееся незаконченным.

Responses. Secker and Warburg, London, 1973, p. 166.

190

Tutti (итал. «тутти» — муз. термин) — букв. все — указание, что вступает весь оркестр или хор.

191

Crescendo (итал. «крещендо» — муз. термин) — постепенно увеличивая силу звука.

192

Diminuendo (ит. «диминуэндо» — муз. термин) — постепенно ослабевая, затихая.

193

Legato (итал. «легато» — плавно — муз. Термин) — исполнение, при котором один звук как бы переходит в другой.

194

Forte-piano (итал. «форте-пиано» — муз. термин) — букв. Громко-тихо — прием, аналогичный сфорцандо.

195

Staccato (итал. «стаккато» — муз. термин) — отрывисто.

196

Мадерна, Бруно (1920 —1973) — итальянский композитор и дирижер, в своем творчестве отразил многие течения современной музыки, автор многих сочинений в различных жанрах.

197

Мета, Зубин (р. в 1936 г.) — индийский дирижер. Работал со многими ведущими коллективами мира, руководитель Монреальского и Лос-Анджелесского симфонических оркестров. Много гастролирует, неоднократно приезжал в СССР.

198

Озава, Сейджи (р. в 1935 г.) — японский дирижер, в настоящее время художественный руководитель фестиваля в Равенне (Италия).

199

Аббадо, Клаудио (р. в 1933 г.) — итальянский дирижер, работал в Милане, Нью-Йорке, Вене, Стокгольме, Риме. С 1962 г. дирижирует оперными спектаклями. С 1971 г. руководит оркестром Венской филармонии, с 1972 г. — главный дирижер театра Ла Скала.